

ÚVOD

Je dílo umělecké výronem zvláštního poznávání světa, i pravím dále, že je to poznávání, právě tak samostatné a oprávněné, jako poznání vědecké.

T. G. Masaryk.

Umění potrvá věčně, poněvadž jeho kořen je psychologicky vstípen v lidské duši.

O. Březina.

Aristotelův duch obsáhl všechny obory lidského vědění. Aristoteles je i prvním myslitelem, který předmětem svého soustavného zkoumání učinil umění. Postřehl, že vedle děl přírody a útvárů společenského života svůj vlastní charakter či vlastní přirozenost mají také umělecká díla.

Lidský duch podle Aristotela směřuje k poznání. (Metafys. I, 1.) Myšlení je rázu theoretického, úvahového. Je však také rázu praktického, výkonného, jež člověka vede k tomu, aby poznání použil k nějakému skutku (praxis, jednání), nebo se zřetelem k nějakému dílu (poiésis, tvoření; Metafys. VI, 1); k praktické oblasti náleží tedy i umění, techné.

Výrazem „techné“ Aristoteles rozuměl v širším smyslu

vědění, odbornou vědeckou činnost, ale v užším smyslu vědění se zřetelem k praktickému použítel a tvořivou činnost (poiesis), která má účelem dílo (ergon). I liší se techné jednak od vědění (epistémé), jež se týká jsoucna, cílem má poznání, a od činnosti, jež má předmětem mravní jednání (praxis) a účel a cíl v sobě; cílem je tu zdokonalení jednajících podmětu; příčina jednání je ve vůli. Tvořivá činnost má účel a cíl mimo sebe v díle, jež má být vytvořeno; vznik tvoření je v schopnosti. Cílem je zdokonalení díla, ale i libost na rozdíl od ostatních „umění“, jejichž cílem je potřeba. (Metafys. I, 1.)

A toho umění, jehož cílem je zdokonalení díla, ale i libost, tedy umění i v našem smyslu, týče se Aristotelův spis Poetika, vlastně spis o básnickém tvoření (peri poiētikés). O ostatních uměních se Aristoteles zmiňuje jenom příležitostně jak v Poetice, tak i v jiných spisech. V Poetice však nepojednává o všech druzích básnické tvorby, nýbrž pouze o básnictví epickém a zvláště dramatickém, a to zase jenom o tragedii. A tu se Aristoteles stal prvním theoretikem a zakladatelem vědy o umění, doplníme-li zásady, vyjádřené v Poetice, myšlenkami i z jiných jeho spisů.

S básnictvím podle antického názoru souvisí řečnictví, jež má s ním společný prostředek, řeč, a také společný úkol, t. j. působiti na duši posluchačovu, divákovou. A tak Rétorika, Aristotelův spis o řečnictví, doplňuje Poetiku; oba spisy se týkají umění slovesného, Poetika poesie, Rétorika umělé prosy.

Aristoteles ovšem nebyl první, jenž se zabýval úvahami o umění, resp. o básnictví. Již myslitelé v době před Sokratem a Sokrates sám vyslovili, ač ojedinele, zajímavé myšlenky, jež pak nalezly ohlas u Platona i u Aristotela. Tak již pythagorovci vyslovili estetickou

zásadu jednoty v rozmanitosti, kterou odvodili ze souzvuku tónů. Rytmus a harmonii, slohovou stránku básnictví předmětem svých úvah činil Demokritos. Básnické nadání pokládal za dar boží a lidé prý se od zvířat učili různým uměním, na př. stavět domy, zpívat. Užitek umění viděl v zábavě a jindy v mravním zuleskčení. Umění za krásný klam prohlásil Gorgias, tvůrce umělého slohu řečnického a původce poetického slohu řeči, kterou považoval za nejlepší prostředek působení na posluchačovu duši; báseň prý se od řeči liší jenom metrem. Sokrates uvažoval více o umění výtvarném. Pokládal je za napodobení toho, co vidíme, ale umělec vybírá krásné prvky, jež se vyskytují u různých lidí a tvoří pak z nich krásná těla. Přední úkol umělcův spatřoval v napodobení dušemi stránky člověkovy, jeho povahy. Asi první řešil také otázku o podstatě krásy, kterou ztotožňoval s účelností.

Nejvíce se otázkami o umění zabýval Aristotelův učitel Platon. Ale také jenom příležitostně, ač v četných dialozích. Podrobnější výklad o jeho názorech podává Karel Svoboda ve spise „Vývoj antické estetiky“, Praha 1926, str. 9 a n. (Čti i Platonovy dialogy, jež všechny vydalo Laichterovo nakladatelství v uměleckých překladech Františka Novotného.) Platon, ač sám byl umělcem slova, hodnotil básnické umění zvláště s hlediska etického a pedagogického. A o tom je nutno stručně se zmínit.

Platon nalézal také krásu v uměleckých dílech, ale především cenil krásu ctnosti. Krásno vůbec jest podle něho uskutečněním dobra, jehož odlesk člověk vnímá v obrazech prostřednictvím smyslu. Odtud jednak etická působnost umění, jednak krása buď cit lásky, smíšený z touhy a rozkoše po poznání světa idejí. Poměr krásy a

lásky stává se důležitým. Krásno, jež i oblažuje, budí touhu a rozněcuje lásku. Krása jest závazkem možné dohody mezi duší a přírodou a jest i základem víry v konečnou převahu dobra. Podstata dobra se rozplývá v kráse kosmu; miluje-li tedy člověk krásné, miluje vlastně dobro. To je velký objev Platonův a jeden z vrcholných projevů antického ducha.

Z tohoto důvodu Platon nabádá k estetické výchově smyslu, ježto člověk jest od mládí na ně odkázán. Duši chce nejprve zdomácniti v obrazech krásného a dobrého a prostřednictvím matematiky, jejímž základem je číslo a míra, a zákon míry jest harmonie, má býti přivoděn v duši obrat (metastrofé) od časného k věčnému, zduchovnění, aby dialektikou byla vedena k pravému poznání.

A tak smyslový, viditelný svět není zcela překážkou, nýbrž je i východiskem a vzpruhou pro poznání pravdy. Je v něm ovšem stálý zápas smyslovosti a ducha, ale duše nalézá osvobození v pravém jsoucnu (v ideách) a v zduchovnělé lásce; tak nalézá pravý svůj domov, uvolňuje vazbu, za níž se otvírá brána nesmrtnosti, a v kosmu s jasností stále větší objevuje absolutní dobro.

Ukazatelem cesty je filosofie, ale Platon zdůrazňuje, že člověk musí býti veden výchovou, aby si nabykal, co jest krásné a dobré. Hned u dětí je nutno zalíbat a přáním udávat směr, aby dosáhly dokonalosti. Z toho důvodu i umění, zvláště musické, t. j. umění slovesné a hudbu, podřizuje hlediskům výchovným a mravním. Umění se stává součástí veřejné výchovy, výchovným prostředkem, a proto musí dbáti předpisů i zásad státních zákonem, jež zavazují básníky i hudebníky a určují účel a meze jejich umění. Tak na př. obsah básní nesmí míti nic závadného ani o bozích, ani o heroech a

lídch, co by škodilo mravnímu smýšlení občanů, co by odporovalo pravdě a co by neuznávalo nutnost sebevlády.

Platon jak malířství, tak i drama a epos pokládal za napodobení; pro tuto teorii napodobení neuznával vlastní přirozenost umění — odtud pramenilo i jeho podceňování poesie —, i když si příležitostně v Ústavě uvědomil, že umělec nemusí být pouhým napodobitelem, že může též idealisovat. S noetického hlediska Platonova jest umění až na třetím místě od pravdy, neboť napodobuje věci, jež samy jsou napodobeninami, obrazem idejí, svých vzorů. I podává podle něho umění, jež je hrou, jenom obrazy jevů, nic netočí, a básníci jsou daleko od idejí, od pravého poznání, jehož zdrojem jest rozum. Básnická činnost jest iracionální a básníci představují stále jenom to, co je proměnlivé a nestálé, nikoli podstatu věcí. Umění tedy musí napodobovat alespoň to, co napodobení zasluhuje a pokud směřuje k mravnímu zdokonalení.

Proto Platon z básnictví do obce přijímá pouze hymny na bohy a chvalo zpěvy na dobré muže, ostatní básníky i s Homérem z obce odstraňuje, neboť prý jsou jen příjemní a ne užiteční. Homéra vylučuje, protože se líčení hrůz bojů a podsvětí a nářek hrdinů nehodí pro budoucí bojovníky. Rovněž zamítá poesii dramatickou, protože napodobení lidských citů a vášní má neblahý vliv na povahu, „nutně se tu přenáší náказа z cizích stavů na vlastní“. Také soucit v dramatu je nebezpečný pro lidi, kteří ve vlastních utrpeních mají zachovati klid a projevovat sílu, kdežto soucitem prý se učí změkčilosti.

Až Platon vyslovuje požadavek, aby básníci líčili jenom řeči mravných a statečných lidí a krásné činy, přece opět s hlediska výchovného připouští také napodobení

ošklivých těl a povah a líčení směšného, jak je tomu v komediích; má totiž sloužit k odstrašení. Neboť k poznání dobrého patří i znalost jeho opaku.

Platonův žák Aristoteles ve svých úvahách nevycházel z pojmu krásna a z filosofických úvah, nýbrž rozbořem básnických děl hleděl určití podstatu uměleckého tvoření a vysvětliti krásu jeho výtvořů. Jeho estetika* — jméno však vzniklo až v 18. stol. — jest vsutku vědou o umění, o uměleckém tvoření. Co se týče metody, zvolil si Aristoteles druhou cestu svého učitele, cestu empirie. Přejal sice i mnohé jeho myšlenky, ale v lecčems se od něho odchýlil a některé jeho názory opravil.

Jestliže Platon z důvodů ethických a pedagogických umění zamítal, Aristoteles je hájil, ukazuje na to, že jest něčím přirozeným, že jeho vznik jest spontánní. Příčiny jeho zrodu jsou v lidské přirozenosti. Je to napodobivý pud a pud po poznání, na němž spočívá radost z napodobení a z napodobenin. Umění se tedy zrodilo ze snahy po napodobení, ze záliby v napodobeninách a z vrozeného smyslu pro harmonii a rytmus.

A tak Aristoteles souhlasně s Platonem praví, že umění jest napodobení (mimésis). Ale míní-li Platon, že umělecká díla jsou obrazy věcí a že jsou vlastně méně dokonalá než věci, Aristoteles umělecké výtvořy staví nad věci, neboť zobrazují to, co je obecné. Aristoteles totiž napodobení nechápal naturalisticky; umění sice napodobuje, ale není to napodobení doslovné, přesné zobrazování dané skutečnosti. Napodobení jest prostředkem, nikoli cílem. Umění tím, že napodobuje, nekopíruje prostě skutečnost. Podobně jako filosofické poznání vychází od smyslového poznání, a postupuje k obecným pojmům a

* Viz Karel Svoboda, L'Esthétique d'Aristote, Brno 1927, základní spis o Aristotelově estetice vůbec.

k poznání podstaty věcí, tak i umění nejprve sice uchopí svět smyslový, ale proniká k tomu, co je obecné, podstatné, odhaluje podstatu a pravdu věcí. Tím tedy napodobení má metafysické pozadí. I umění, podobně jako filosofie, vychází ze skutečnosti, zobrazuje podle ní, a musí z ní vycházet, nemají-li umělecká díla být neživotná, strojená; zdrojem uměleckého díla je vidění skutečnosti, vise, názor a dotek se skutečnosti. Radost z napodobení a z napodobenin pak nezáleží v pravdivém napodobení jako přesném zobrazení věcí či v pouhém jejich opisování, nebo jenom v srozumitelném vyslovení myšlenky, nýbrž v tom, že umělecké dílo vyjadřuje jistý tvar, nějakou pravdu zobrazovaně skutečnosti.

Umění nezobrazuje jednotlivé předměty, nýbrž zobrazuje konkrétně jejich ideje, typy, a tak skutečnost idealisuje; umělecké výtvořy jsou idealisované. To je důležitý Aristotelův poznatek, jenž zůstal v platnosti pro všechny doby, i když se mluví o uměleckém idealismu, realismu či naturalismu a o karikování. V tom Aristoteles opravil Platona, jenž neviděl idealismus řeckého umění; soudil totiž, že umění napodobuje předměty samy, a tedy nepoznal, že napodobuje typy. (Er. Novotný, Gymnasion, str. 30.)

Idealisace je doplnění skutečna. Tomu jest rozuměti tak, že umělcovo tvoření je nejprve individuální, t. j. je zaměřeno ke konkrétnu, k jednotlivině. „Tvoření se týče jednotlivin.“ (Metafys. I, 1.) Ale umělec na tom nezůstává; nechce učinit, jak již bylo řečeno, pouhou kopii, nýbrž chce vytvořit dílo samostatné, výtvoř nový. Ten se zrodí v jeho duchu dřívě, než se jej pokusí uskutečnit; potom uskutečňuje, napodobuje tvar, jenž jest v něm. Dělá, co vidí, t. j. nesnaží se ani opisovat danou skutečnost, ani představovat „ideál“, nýbrž usiluje o to, aby

vytvořil krásný předmět, tvar, jak jej vidí. V umění podnětem pohybu, činnosti jest vid, tvar, jsoucí v umělcově duchu, a tak příčina umění jest v umělci. „Působením umění vzniká vše, čeho tvar jest v duši.“ (Metafys. VIII, 7.)

Ve smyslu Aristotelově tedy umělecké dílo jest zároveň individuální a typické, neboť jednotlivý skutečný předmět může v sobě spojovat podstatné vlastnosti jistého způsobu, i jest jeho typem. V typu se projevuje přirozenost věci, její přirozený, dokonalý stav, fysis, podstata. Tak se v hmotných prvcích projevuje nějaká pravda. Básník, umělec tuto pravdu — obecnou — znázorní na postavě, kterou vybaví individuálními znaky, dá jí pak jméno buď historické nebo libovolné, ale přesto to není individuum, nýbrž typ. Chce-li umělec vytvořit nějaké dílo, nemůže to učinit zcela ze sebe, ze svého tvořivého ducha, nýbrž proto, že danou skutečnost netvoří, musí vycházet i od této; jeho úkol jest pak v tom, aby ideu, které nabude, vyjádřil jasně a co nejdokonaleji, aby podal harmonii ideje a tvaru. Jeho dílo je objektivní a subjektivní; subjektivnost jest v tom, že umělec vytváří novou skutečnost, chce obrazně vyjádřit, co vidí, tedy do jisté míry i to, co je dáno, přeměňuje. Umělec, básník, není pouhým divákem, nýbrž spolupřítel; nemluví však úmyslně nepravdu, neboť buď dílo takové býti má, anebo když ne to, tedy je takové podle pravděpodobnosti. (Kap. 25.) Zobrazení skutečností ovšem může býti rozdílné; básník na př. zobrazuje lidi buď lepší, než zpravidla bývají. (kap. 2. a 25.), jako činí Homeros a Sofokles, nebo podobně nám, jak tomu je u Euripida, anebo horší, jako v komedii a parodii — to jest ono dnešní rozlišování uměleckého idealismu, realismu a karikování.

Umění, resp. básnictví, dostává se do oblasti obecného, podstatného, i nabývá spekulativního rázu. Aristoteles to nejlépe vystihl srovnáním básnictví s dějepiscetvím. Dějepis reprodukuje jednoilivě, konkrétní a nahodilě. Básník však předvádí události, jak by se mohly státi a jsou možné podle zákonů nutnosti, nebo pravděpodobnosti, nikoli to, co se skutečně stalo, jak to činí historik. Předností básníkovou tedy není historická věrnost popisu, nýbrž pravděpodobné zkombinování dějů třeba smyšlených. Báseň totiž, počítá, dějiny vytvořuje, ježto tu nejde tak o historickou věrnost, jako o poetickou pravdu; jestliže se historikova činnost opírá o skutečnost, opírá se umělecká činnost o možnost, pravděpodobnost a vnitřní pravdivost. Báseň vysvětluje a doceluje; důvodem je touha lidského ducha po vysvětlení jevů a dějů. Básnické vysvětlení se ovšem neděje přesnými vědeckými důvody, nýbrž podává věc tak, že nás svou přesvědčivostí unáší. (Srov. kap. 9.)

A tak proto, že se poesie povznáší nad jednotlivé události k obecným zákonům, jest blíže filosofii než dějepis. Aristoteles však nechce říci, že by si dějepis nevšiml vůbec obecného, říká jen, že básnictví o něm jedná „více“; myslí to tedy relativně. Ani dějepiscetví není prostým konstatováním faktů, také hledá souvislosti mezi událostmi a hledí naléztí obecně platný zákon, ideu, jež se v událostech projevuje. Potud dějepis bývá také blížek filosofii, ježmž úkolem právě jest vysvětlovat příčiny jevů a vystihovati je ve vzájemné souvislosti a jednotě. Ale zároveň je třeba varovati se, aby se v dějepise filosofické pozorování (dnes mluvíme o filosofii dějin) nepřepínalo, neboť pak snadno do dějin vkládá větší jednotu, než ve skutečnosti byla. V dějinách totiž podle Aristotela bývá dosti toho, co je nahodilě, často se střet-

nou mezi sebou různorodé příčiny, mezi nimiž není vnitřní spojitosti, a mnohost událostí netvoří leckdy jednotný celek, jak tomu má být v básnictví.

Z toho, co bylo řečeno, vyplývá, že umění je podle Aristotela druh poznání. Ale proti vědeckému poznání, jež je abstraktní, t. j. odloučeno od individuálních zvláštností, umění je předvádí konkrétně. V uměleckém díle je konkrétní život, zbařený abstraktně, v tvaru individualisovaném, v němž se zároveň ztělesňuje obecné. To se naznačuje ve výměru tragédie jako napodobení jednání a života; umělecké dílo je názorně viděný život. Proto má umělec — a má mít — představu toho, co tvoří, musí mít dílo, děj, osoby před očima, má být do nich takřka ponořen. Typy básník nevytváří rozumovou abstrakcí jako vědec, nýbrž obrazností, založenou na přímém poznání, na vžití.

A přece, básník na př. a myslitel nejsou tak od sebe vzdáleni. I když se liší vnitřní činností, jsou tu jisté vztahy. Básníkova, a vůbec umělcova tvorba, není hra bez omezení. Třebas jeho tvoření je individuální, tož, jak jsme slyšeli, nese také pečeť obecnosti, kterou připisujeme pojmu. V tom smyslu Aristoteles říká, že poesie jest filosofičtější než dějepis, poněvadž předvádí to, co vyplývá z dané situace, kdežto dějepis jenom zaznamenává, co se stalo. Tak se básník a myslitel shodují v tom, že oba zamítají nepodstatné, nahodilá a snaží se proniknouti k podstatě věcí. Básník podstatu jsoucna vyjadřuje obrazem, ale také myslitel hledá obraz, ne sice názorný, nýbrž myšlený. A řečtina pro obě poskytla výraz eidos, jenž značí vid, obraz, tvar a zároveň obsah pojmu.

Umělec dává dílu tvar, duši, oduševňuje je. Umění je logos (idea) díla před uskutečněním v láce, ale tento logos není pouze myšlenkou v umělcově hlavě, ta jenom

zprostředkuje. Stavitelství na př. (srov. Met. IX, 3) zůstává, i když stavitel nestaví nebo zemře; neboť věc (prágma) nezaniká. Tak i v umění působí stránka osobní a nadosobní a je tu analogie se vznikáním v přírodě.

V Rétorice (I, 11) Aristoteles píše: „Ježto učiti se čili poznávati a diviti se jest příjemné, jsou příjemné nutně i takové věci, na příklad všechno, co svou činností napodobuje, jako malířství, sochařství a básnictví a rovněž všechno, co jest dobře napodobeno, i když napodobený předmět sám o sobě nevbuzuje zálibu.“ V Poetice (kap. 4.) takový předmět přímo jmenuje, totiž osklivá zvířata a mrtvoly. A tu, jakož i na uv. m. Rétoriky, pak dodává, že v předmětu o sobě pozorovatel nedochází libého uspokojení, nýbrž je to úsudek, který říká, že to a to jest ono a ono, takže je to druh poznání. Poněvadž tedy Aristoteles radost z nazírání na napodobeniny i radost z napodobení uvádí na poznání, klade umění do oblasti rozumové. Rozum, intelligence zasahuje i do estetična; porozumění krásnu jest podstatně činností rozumu.

Intelektuální prvek tedy tvoří důležitou složku uměleckého tvoření a estetického nazírání. Nemáme pravé radosti, neznáme-li vůbec předmět; v uměleckém díle musí být nějaký znatelný prvek. Prožívání krásna se dokonává poznáním. Že umění patří především do řádu rozumového, říká i Aristotelův výměr umění (Eth. Nik. VI, 4), že je tvořivý stav s pomocí pravdivého úsudku, tedy trvalý stav (hexis, habitus) praktického rozumu. Duševní stav pak jest trvalý i vzhledem k předmětu a je důležitý při tvoření. Umění, jsouc rozumovým stavem, předpokládá jisté utváření ducha; jaký kdo jest, takové věci vytváří. Proto v Poetice (kap. 4.) čteme, že se poesie rozdělila podle povahy těch, kdo ji pěstovali.

účelem; je to pouze účinek (dynamis). Aristoteles, pojednávaje v Politice (VIII, 5, překlad u Laichtera str. 263 a n.) o výchovné ceně hudby, přisvědčuje, že hudba a zpěv působí na povahu a na duši, ježto duši naplňují nadšením, nadšení pak je vznetem mravní stránky v duši. Rovněž působí také nazírání na obrazy, proto se mladěží nemá dívat na obrazy Pausona, který zobrazoval lidi horší (srov. Poet. 2), ale má se dívat na obrazy Polygnota, který dovede podobám dávat mravní ráz. Neboť konec konců i umění, stejně jako filosofie a ostatní duchové obory, náleží do oblasti morální.

Když tedy Aristoteles hájí oprávněnost a autonomii poesie, uznává výchovné možnosti umění, ale naznačuje také, že se v umění má hledat duševní požitek. Neboť cílem umění je dílo samo; při uměleckém výkonu se hodnotí výkon sám, jeho jakost.

Má-li drama, tragédie a umění vůbec vedle svého estetického účinku — a ten má poskytovat každé umělecké dílo a každý druh umění po svém způsobu — také účín ethický, je to cenné sloučení zřetele estetického s ethickým a umění tak dochází též užitečného významu, i když užitek není jeho účelem a cílem. To vyplývá rovněž z výkladu na uvedeném místě v Politice, kde Aristoteles mluví o užítku hudby, ale netrdí, že by to byl její účel; je to její účinek. Potud Aristoteles souhlasí s Platonem, že estetické zážitky jsou branou k zážitkům ethickým a potud podle Aristotela umění má vedle poslání uměleckého poslání výchovné a mravní; jest tu ovšem jenom prostředkem.

V této spojitosti bezpochyby má místo také katharse, očistění; je to pojem, o jehož smyslu se vykládá u Aristotela v Proslulého Aristotela výměru tragédie (v 6. kap.) mnoho nauvažovali a jež různě vykládali, poněvadž Aristoteles

Ale zase názor o napodobení, že se totiž umělec ne snaží opisovat přírodu, ani předvádět vzor, nýbrž tvoří předmět, jak jej vidí — jeho vidění je duchové nazírání —, svědčí o tom, že umělec nezmarně přímou poučovat. Nejde tu o vědeckou pravdu, jež vyjadřuje souhlas rozumu s věcmi. Tak se znovu potvrzuje zvláštní ráz uměleckého díla, na př. básně; jest nutno rozlišovat ji od projevu, jemuž jde jen o srozumitelné vyslovení myšlenky a jež chce poučovat (projev vědecký), na př. dílo lékařské nebo přírodovědecké (Poet. 1), neboť básníka činí „napodobení“, způsob zobrazování skutečnosti, nikoli metrum, nikoli jenom verš. Básník má být tvůrcem spíše dějů než skladatelem veršů (kap. 9). Aristoteles tak odhaluje již i spojitost mezi básněmi ve verších a básněmi v prose. Básníkovi záleží jak na myšlence, tak na tvaru, kterým ji vyjadřuje, a z toho vyplývá i rozdíl mezi slohem básnickým a prosaickým. (O slohových rozdílech, na něž již Aristoteles poukázal, viz Karel Svoboda, O literárním slohu. Praha 1943, str. 18 a n.)

Báseň se také liší od projevu řečnického, jež se snaží zesílit, co je ve věci přesvědčivé a v tom směru chce radit a vybidnout nebo odradit.

Proto jediný úkol umění nemůže být spatřován ani v ethickém poučování. Různost vyplývá již z Aristotela odlišení estetického krásna od mravního dobra. Dobro je vždy v jednáni, ale krása je také ve věcech nehybných (Metafys. XIII, 3). Umělcovým cílem není, aby radil, vybízel nebo přímo umravňoval, jak chtěl Platon, právě proto ne, že jeho oblastí není oblast vále. Ale přesto i umění působí ve prospěch mravního života, neboť vzbuzuje představy a city, jež mohou být zárodky jednáni i vědění, i když to není jeho přímým a jediným

sám v Poetice neříká, co katharsi míní. (Srov. poznámku k uvedené kapitole.) Platon odsoudil zvláště tragedii, že vzbuzuje city a vášně, jež jsou pro život škodlivé, zejména soucit a bázeň, ale i jiná duševní hnutí. Protože tedy umělecká díla dodávají potravu citlivosti a smyslnosti, jež se pak přenáší do života, nedopřál Platon básníkům místa v ideálním státě, ježto je pokládal pro jeho cíle za nebezpečné.

Aristoteles, zmiňuje se o katharsi, chce zřejmě zdůrazniti neškodnost tragedie. Tragedie sice kromě jiných duševních hnutí budí a má buditi základní tragické afekty, soucit a strach, ale vášnivost, nezdravé afekty a veškerá zvrácenost se odtud nepřenáší do života. Neboť tragedie sama přispívá k jejich ztlumení, k ozdravení; vedle estetické libosti, která vzniká uměleckým provedením, působí, že se nezdravé, škodlivé afekty vybiřejí; neodstraňují se city vůbec, neboť pro duševní život mají velký význam. (Srov. Eth. Nikom. X, 8.)

Míní-li Platon, že napodobení lidských vášní v tragedii má neblahý vliv na povahu a životní činnost, Aristoteles chce zřejmě naznačiti, že tragedie, ač jako umění nemá cíl přímo umravňovací, nevede k zlému, nýbrž spíše od něho odvádí tím, že se v divákově tlumi a vybiřejí škodlivé afekty, a tak tragedie má i léčivý, mravně „očistný“ účín. Kromě toho se divák soucitem a bázní odegoištjuje, třeba dočasně; egoismus se sublimuje. Tragedie tedy diváka utváří, formuje ku prospěchu obce, státu.

Aristoteles vysvětloval krásu uměleckých děl a z nich odvozoval pravidla. V Poetice výměr krásna nepodává. Jenom v Rétorice (I, 9), kde uvádívá populární a nejznámější výměry i jiných pojmů, praví, že krásné je to, co jsouc pro sebe žádoucí je hodno chvály, anebo to, co

jsouc dobré jest příjemné, libé, protože jest dobré. První část výměru se týká krásy ethické — neboť řecké „kalon“ znamená nejen hodnotnost estetickou, nýbrž i zdatnost mravní.

Tak Aristoteles uradí krásné ve spojení s příjemným. Ale nelze říci, že by mu obě splyvalo, že by tedy jeho estetika byla hedonistická. Takovému pojetí brání to, že Aristoteles při tvoření uměleckého díla a při jeho vnímání za důležité pokládá poznání. Krásné máže býti i ošklivé, ale napodobený ošklivý předmět sám o sobě nevzbuzuje zálibu, není příjemný, nýbrž druh poznání přitom. Aristoteles má na mysli především požitek duchový, jenž je opakem příjemného podráždění smyslnosti; krásné mluví k duchu. Příjemné, jež lahodí smyslům, je v uměleckém tvoření a v estetickém nazírání složkou pravodní, ale ne bezvýznamnou, neboť co je příjemné, působí, že v tom máme zálibu. Je tu něco podobného jako v Aristotelově ethice s eudaimonismem, jenž také není hedonismem, poněvadž hlavní je ctinnost, dokonalá činnost, k níž se druží subjektivní libé uspokojení, jež je zase pro člověka vzpruhou. Libý cit, příjemné vůbec je důležité pro člověka, jehož činnost podporuje a stupňuje. Libost je náš subjektivní zážitek a my ji vlastně přenášíme na předmět, který ji budí. Ale v předmětě samém nutně něco jest, čím nás zaujal, čím v nás vzbudil libý cit; říkáme pak vlastně, že předmět je krásný. (Rétor. I, 5.) Je pak subjektivně krásné, co vzbuzuje příjemnost, cit libosti, i libí se nám, objektivně však to, co jest v sobě dobré, t. j. dokonalé. A dokonalost věcí záleží v tom, že jsou takové, jaké býti mají, a tak poznání toho působí libost, duševní požitek.

V tom smyslu je patrně nutno rozuměti Aristotelovu výměru krásna. Krásné mluví k duchu — proto „krásno

přetrvává věky“ (Eth. Nik. IX, 7) —, má vztah k intelektu, k poznání. Věc je dobrá, pokud je přiměřená vůli, jest žádoucí, chceme ji dosáhnouti, ale jest krásná, pokud se vztahuje k poznání.

Za hlavní „druhy“ krásna Aristoteles (Metafys. XIII, 3; Poet. 7, Polít. VII, 4) pokládá pořádek, souměrnost a omezení. Kromě toho uvádí i velikost jako podmínku krásy, t. j. předmět nemá být ani příliš veliký, ani příliš malý. Neboť tento se blíží k hranici nevznímatelná a onen nepřehlédneme v celku. *Tim Aristoteles vyjadřuje vlastně svoji formuli všeho dokonalého, dobrého a krásného, t. j. střed, jenž je mezi krajnostmi nejlepší. Proto nemůže scházeti ani formující činitel, omezení. Neboť neomezené je neurčité, tedy také neznatelné, a nepřijemné. Smysl pro pořádek je nám vrozen, pořádek, řád je také podstatou přírody, k němuž přistupuje účelnost.*

Krásna předmětu tedy netkví jenom na látce, prvku smyslovém, nýbrž i na způsobu sklady látky, jež musí tvořit jednotu a celek; a působí i prvek myšlenkový, co předmět vyjadřuje. —

Zachovanou část Poetiky možno rozvrhnouti ve dvě části. V první části (kap. I.—5.) Aristoteles pojednává o poezii vůbec, o jejím předmětu, o způsobech napodobovacího umění, o vzniku umění a o vývoji básnických druhů a stručně o vývoji a podstatě komedie.

V druhé části (kap. 6.—26.) hovoří o poezii vážné, t. j. o tragedii a epice. V delším oddíle (kap. 6.—22.) pojednává o tragedii podle šesti složek, z nichž se tragédie skládá, totiž o ději, jeho sestavování a zpracování, o postavách postav a jejich idealisaci, o myšlenkové stránce a o slovním výrazu, o vlastnosti a požadavcích básnické mluvy. O hudbě a scénické výpravě se Aristoteles zmi-

ňuje, aniž o nich podrobněji vykládá, poněvadž podle něho jsou spíše věci režiséra než skladatele tragedií.

Ve zbývajících kapitolách (kap. 23.—26.) druhé části Aristoteles rozebírá básnictví epické, probírá sporné otázky, jež se týkají tragedie a epického básnictví, obhajuje básníky proti neoprávněným výtkám a srovnává uvedené oba druhy vážného básnictví. —

Poetika byla v literaturách evropských národů často překládána a vykládána; to svědčí o jejím významu pro základní estetické otázky.

Dílko si zaslouhuje pozornosti i u nás pro plodné postřehy, jež jsem se tu pokusil vyložit. Bylo také do češtiny již dvakrát přeloženo. Po prvé je přeložil dr. P. Vychočil s titulem „Aristotelova Kniha o básnictví“. Příklad vyšel v druhém vydání v Brně 1892; byl tehdy kritikou příznivě uvítán. Po druhé je přeložil můj vážený učitel univ. profesor dr. František Groh s názvem „Aristotelova Poetika“, Praha 1929. Oba vynikající učenci opatřili překlad cennými poznámkami, jichž je modernímu čtenáři nezbytně třeba. Je zřejmé, že jsem použil obou zasloužilých překladů a výkladů.

Vyšel i slovenský překlad, který pořídil dr. Miloslav Okál, Turč. Sv. Martin 1944. Příklad, opatřený úvodem a poznámkami, vydala Matica slovenská.

K překladu Poetiky došlo ještě proto, že nakladatelství Laichterovo obětavě se rozhodlo vydat základní Aristotelovy spisy, k nimž jistě patří i Poetika, neboť, jak napsal profesor Fr. Groh, „ačkoli od jejího složení (325/323 př. Kr.) uplynulo již více než 22 století, má stále nesmírnou cenu“.

Překládal jsem podle třetího vydání E. Bekkera, Bero-
lini 1859, a podle vydání W. Christa, Lipsiae 1905.

Dr. A. Kř i ž.

I. O POESII VŮBEC

1. Předmět a metoda pojednání. Pojem a rozdíly tří básnických druhů.

PREDMĚTEM tohoto pojednání bude básnické tvoření a ¹⁴⁴⁷ jeho druhy, jaký asi účín každý druh má a jak se má skládati látka, má-li se tvoření krásně zdařit, a mimo to z kolika částí a z jakých básnické dílo jest složeno, a podobně ostatní otázky, jež náležejí do oboru téže nauky. Pojednání začneme, jak vyžaduje přirozená povaha věci, nejprve od toho, co jest první.

Všechny druhy básnického tvoření, epos a tragédie, dále komedie a básnictví dithyrambické a z největší části i umění pístecké a kitharistické, jsou veskrz napodobením. Rozlišují se od sebe třemi věcmi, buď tím, že napodobují různými prostředky, nebo že napodobují rozličné předměty, anebo že je napodobují různým způsobem a ne stejným. Neboť jako někteří buď pro znalost pravidel umění nebo z cviku a zvyku, anebo pro pouhé přirozené nadání zobrazující napodobují mnohé věci i barvami i tvary (a jiní zvukem), tak jest tomu i v jmenovaných uměních. Všechna napodobují rytmem, řečí a melodií, a to buď jenom jedním z těchto prostředků, nebo několika zároveň. Tak na příklad melodie a rytmu užívá pouze umění pístecké a kitharistické a jsou-li ještě jiná umění takového druhu co do působení, jako hra

na syringu. Jenom rytmem bez melodie napodobuje umění tanečníků; ti totiž napodobují povahy, city i jednání rytmickými pohyby.

Jiný pak druh slovesného umění, jež užívá pouhých slov nebo veršů, a tu buď míší spolu několik meter nebo se omezuje jenom na jedno, nemá právě společného jména. Neboť nemáme společného názvu pro *Sofronovy* a *Xenarchovy* mimy a rozmluvy se Sokratem, ani básnili někdo v iambických trimetrech nebo v elegickém distichu nebo v některých jiných takových metrech. Lidé ovšem spojujice básnění s užíváním metra jmenují jedny básníky elegickými, druhé epickými, aniž je nazývají básníky s hlediska napodobování, nýbrž společně s hlediska verše; vždyť básníkem obvykle zovou i toho, kdo ve verších vykládá látku lékařskou nebo přírodovědeckou. Ale *Homeros* a *Empedokles* kromě metra nemají opravdu společného nic; proto se právem jeden nazývá básníkem, druhý však spíše přírodovědcem než básníkem. Stejně také za básníka jest třeba uznávati toho, kdo napodobení tvoří míšením všech meter, jako *Chairemon* v Kentaurovi vytvořil báseň smíšenou ze všech různých meter.

Tímto způsobem tedy budiž vymezen rozdíl, co se týče těch umění. Některá umění však užívají všech uvedených prostředků, totiž rytmu, melodie i verše, jako básnictví dithyrambické i nomické i tragedie a komedie. Rozlišují se však opět tím, že jedna užívají všech zároveň, druhá v jednotlivých částech jednoho po druhém.

To tedy rozumím rozdíly mezi uměními podle prostředků, jimiž se dosahuje napodobení.

2. Předmět napodobení a ráz umění. *Idealisace a její protiva.*

Předmětem napodobování jsou jednající osoby, jež¹⁴⁴⁸ jsou nutně buď řádné nebo špatné; neboť jenom těmito vlastnostmi se skoro vždy určují povahy, ježto lidé liší se od sebe špatností nebo dobrotí. Proto básníci napodobují buď lidi lepší než jsme my, nebo horší, anebo též takové, jako jsme my, jak to činí malíři; *Polygnotos* totiž zobrazoval lidi dokonalejší, *Pauson* horší a *Dionysios* nám podobně. Jest zjevno, že také každé z uvedených napodobení bude se v těchto věcech různiti a že každé z nich bude míti různý ráz, protože napodobuje rozdílné předměty tímto způsobem. Neboť jak v tanci, tak ve hře na píšťalu a na kitharu mohou se vyskytovat tyto nepodobnosti a rovněž i v umění, v němž se užívá řeči a pouhého verše. Na příklad *Homeros* líčil lidi lepší, *Kleofon* obyčejně, *Hegemon* z Thasu, jenž první složil parodie, a *Nikochores*, básník *Deiliady*, horší. A stejně je tomu u dithyrambů a nomů, jako na příklad povahu *Kyklopů* napodobil různě *Timotheos* a *Filoxenos*. A v tom smyslu se liší také tragedie od komedie; vždyť tato chce napodobiti lidi špatnější, než jsou lidé nyní, ona však lepší.

3. Způsob napodobení. Původ jména „dramá“.

Mimo to jest mezi nimi třetí rozdíl v způsobu, jak kdo to všechno asi napodobí. Neboť básník může napodobit tutéž látku týmiž prostředky buď tak, že vypravuje — a to opět buď tak, že k vypravování přibírá jinou osobu, jak to dělá *Homeros*, nebo tak, že bez takové změny vypravuje sám —, anebo tak, že všechny napodobující osoby jednají a jsou činné.

V těch třech rozdílech tedy, jak jsme řekli na počátku, záleží napodobení, v prostředcích, v předmětech a způsobu. A tak s jednoho hlediska jest asi *Sofokles* stejným napodobitelem jako *Homeros*, neboť oba napodobují lidi fádně, s druhého však jako *Aristofanes*, neboť oba napodobují lidi činně a jednající. Odtud prý podle některých pochází i název „drama“, poněvadž napodobuje osoby jednající (*dróntas*). Proto si také tragedii i komedii přivlastňují Doriové — komedii Megařané jak zdejší, protože prý vznikla za jejich demokratického zřízení, tak Megařané ze Sicílie, neboť odtud byl básník *Epicharmos*, jenž byl mnohem starší než *Chionides* a *Magnes*, a tragedii někteří z Peloponnesu —. Známkou toho, jak si myslí, jsou názvy. Neboť oni prý vesnicím říkají „komy“, Atheňané však „demy“, v domnění, že herci v komedii (*kómóidoi*) mají jméno nikoli od veselých průvodů (*kómazein*), nýbrž od potulování po vesnicích (*kómai*), poněvadž se jimi v městě pohrdalo; a jednati že se u nich řekne „drán“, u Athéňanů však „prátein“.

Tolik tedy budíž řečeno o rozdílech napodobení, kolik jich jest a které jsou.

4. *Vznik umění a básnických druhů podle různých povah a jejich historický vývoj. Zrod a ponenáhly vývoj tragédie.*

Jak se zdá, k zrodu uměleckého tvoření přispěly vůbec dvě příčiny, a to přirozené. Neboť předně napodobování jest lidem vrozeno od malička a člověk se od ostatních živých bytostí liší právě tím, že má největší schopnost k napodobování a že se jeho první učení a poznávání děje napodobením. A za druhé přirozeným znakem člověka jest, že si v napodobeninách libuje. Známkou toho

jest skutečný postup při nazírání na umělecká díla; dívající se totiž na obrazy předmětů, které v nás budí nelibost, když je vidíme ve skutečnosti, máme v nich zálibu, jsou-li zvláště zdařilé, na příklad v podobách i těch neokřivějších zvířat a mrtvol. I toho příčinou jest skutečnost, že učiti se a poznávati jest velmi příjemné nejen filosofům, nýbrž stejně i ostatním lidem, jenže jejich zájem netrvá dlouho. Lidé zajisté, když se dívají na obrazy, mají v nich zálibu proto, že nazírajíce na ně mohou poznávati a usuzovati, co každá jednotlivá věc jest, na příklad, že jest to ten onen; neboť neviděl-li dříve pozorovatel předmět sám, nevzdubí v něm libost jako napodobenina, nýbrž zálibu způsobí vypracování nebo barva nebo nějaká jiná taková přičina.

Poněvadž tedy naši přirozenosti odpovídá napodobování a také melodie a rytmus — neboť jest zřejmo, že metra jsou částí rytmů —, jednotlivci zvláště k tomu od přírody nadaní pokusy z počátku neuměle ponenáhlu zdokonalujíce přispěli k zrodu a vývoji poezie.

Poesie se pak rozdělila podle povahy těch, kdo ji pěstovali; neboť vážnější básníci napodobovali krásné činy a jednání takových lidí, kdežto básníci lehkovážnější povahy činy lidí nízkých, skládající nejprve písně hanlivé, ale ti druzí hymny a chvalozpěvy. Z básníků před *Homérem* nelze sice uvésti žádnou báseň rázu hanlivého, ačkoli je pravděpodobno, že takových básníků bylo mnoho; ale počínajíc *Homérem* jsou, na příklad jeho *Margites*, a takové básně. A v nich se vyskytlo i vhodné metrum iambické; proto se i iambickým, posměšným nazývá nyní, poněvadž se v tom metru sobě navzájem posmívali; a tak se jedni ze starých stali tvůrci hrdinských básní, druzí básní posměšných. Jako pak *Homeros* byl básníkem hlavně látek vážných — neboť pouze on nejen

básnil dobře, nýbrž vytvořil i napodobení dramatickú —, tak i první naznačil podobu komedie tím, že dramaticky předváděl nikoli hanu, nýbrž směšné. Neboť obdobně jako se Ilias a Odysseia má k tragediím, tak se má Margites ke komediím. Ale když se pak objevila tragédie a komedie, tu z těch, kdo měli sklon k jednomu nebo druhému druhu poesie, podle vlastní povahy jedni se stali skladateli komedií místo iambů, druzí místo epických básní skladateli tragedií, poněvadž jsou to útvary významnější a váženější než byly ony.

Zkoumati, zda tragédie ve svých jednotlivých druzích, at' je posuzujeme o sobě nebo zároveň i vzhledem k divadelnímu provedení, dosáhla již dostatečného stupně dokonalosti či ne, je předmětem jiného pojednání.

Tragédie tedy, a stejně i komedie, vznikla z počátečních neumělých pokusů, a to jedna ze zpěvů těch, kteří začínali dithyramb, druhá ze zpěvů těch, kteří začínali písně fallické, jež se dosud udržují v mnohých obcích. Tragédie se ponenáhlu rozvíjela, poněvadž její pěstitelé pokračovali ve všem, kdykoli se v ní vyskytlo něco pozoruhodného, a po mnohých změnách ustala ve svém vývoji, jakmile dosáhla svého přirozeného stavu. Tak počet herců z jednoho na dva rozmožil nejprve *Aischylos*, omezil úlohu sboru a první roli vykázal částí mluvčím; tři herce a malbu jeviště zavedl *Sofokles*. Mimo to tragédie, když se co do velikoleposti povznesla z nepatrných dějů a ze žertovné mluvy, protože se vyvinula ze satyrské hry, později zvažněla a verš se z tetrametru trochejského změnil v iambický. Neboť básníci užívali nejprve tetrametru, poněvadž básnictví to bylo přiměřeno povaze satyrů a odpovídalo spíše tanečnímu způsobu; když se však vyvinul hovor, přirozená povaha věci sama nalezla případné metrum; neboť iambické metrum

jest z meter k hovoru nejvíce způsobilé. Známkou toho jest, že ve vzájemném rozhovoru velmi často mluvíme v iambech, v hexametrech však zřídka, a to jen tehdy, když vybočujeme z tónu obyčejné mluvy. Konečně se mluví o počtu jednání a o ostatních věcech, jak každá zvlášť prý byla upravena.

O tom tedy tolik budíž řečeno; neboť by to byl asi ne snadný úkol, kdybychom měli přibrat všechno zvlášť.

5. Vývoj a podstata komedie. Epos, jeho shoda s tragedií a rozdíl mezi nimi.

Komedie, jak jsme řekli, jest napodobení lidí sice horších, ale ne s hlediska každé špatnosti, nýbrž jenom s hlediska směšnosti, a směšné jest částí osklivého. Neboť směšné jest druh zvrácenosti a znešvaření, prosté bolesti a nezáhubné, jako na příklad hned směšná maska jest něco osklivého a zkřiveného, ale bez bolestného výrazu.

Přeměny tragédie tedy nejsou neznámy, ani jejich původci, ale o vývoji komedie nemáme zpráv, poněvadž o ni z počátku nebylo vážného zájmu. Neboť archon teprve pozdě povolil komickému básníkovi sbor, kdežto předtím to bývaly ochotníci. Teprve z doby, kdy komedie měla již určitou podobu, připomínají se jména jejich skladatelů. Kdo však zavedl masky nebo prolog nebo počet herců a všechny takové věci, jest neznámo. Děje začal skládati *Epicharmos* a *Formis*. Přišlo to sice z počátku ze Sicílie, ale v Athénách první *Krates* zanechal tvaru posměšného a začal zpracovávat řeči a děje obecného rázu.

Epické básnictví se tedy přiřadilo k tragedii potud, pokud jest napodobením jednání lidí řádných; liší se však od ní tím, že má jednoduchý verš a že jest to pouhé

vypravování. Mimo to se liší délkou. Tragedie co nejvíce hledí toho, aby vystačila jediným oběhem slunce nebo aby jen málo toto omezení překročila; epická báseň však jest časově neomezená. Ale zprvu si básníci v tragediích počínali stejně jako v epických básních. V obou básnických druzích jsou jedny části stejné, druhé však jsou vlastní jenom tragedií. Kdo tedy ví, v čem tkví přednosti a vady tragedie, zná je také vzhledem k básním epickým. Neboť části, jež má epos, má také tragedie, ale ty, jež má tato, nevyskytují se všechny v epose.

II. POESIE VÁŽNÁ

A. O TRAGEDII

6. Výměr a složky tragedie, jejich vývoj a uspořádání.

O básnictví, jež napodobuje v hexametrech, a o komedii budeme mluvit později. Nyní pohovořme o tragedii a odvodíme výměr její podstaty z toho, co vyplývá z dosavadního výkladu.

Jest tedy tragedie *napodobení* vážného a úplného děje určité velikosti lahodnou řečí rozdílných tvarů v jednotlivých částech, osobami děj předvádějícími a ne pouhým vypravováním, soucitem a básní utvářející očištění takových duševních hnutí.

Lahodnou řečí rozumím řeč, která má rytmus, melodii a metrum, rozdílnými tvary však to, že některé části jsou provedeny pouze v metrech a jiné opět v tvaru zpěvním.

Ježto básníci provádějí nápodobu jednajícimi osobami, nutně je asi první složkou tragedie vypravení scénické, potom zpěvní úprava a mluva; to jsou totiž prostředky, jimiž se napodobuje. Mluvou míním právě skladbu slov, zpěvní úpravou pak to, čeho význam jest každému zřejmý.

Ježto dále tragedie jest nápodobou jednání a jednání se uskutečňuje osobami, jež musí míti určité vlastnosti

1480 co do povahy i myšlení — neboť pro jejich ráz říkáme i o každém jednání, že má určité vlastnosti —, vyplývá z toho přirozeně, že každé jednání jest výsledkem dvou příčin, totiž myšlení a povahy, a jejich vlivem všichni jednak cíle dosahují, jednak nedosahují. A napodobením jednání jest děj; dějem totiž nazývám skladbu příběhů, povahou to, podle čeho o jednajících osobách říkáme, že jsou takové a takové, myšlením konečně to, čím mluvící osoby něco dokazují nebo projevují své mínění.

Každá tragedie tedy má nutně šest složek, které jí dodávají určitého rázu. Jest to děj, povahy, myšlenkový výraz, výprava, mluva a hudební skladba. Prostředky totiž, jimiž se napodobuje, tvoří dvě složky, jedna způsob napodobování a předměty napodobení tři; mimo ně není již nic. Těchto tvarů tedy užívají ne málokterí, nýbrž takřka všichni; neboť každé drama obsahuje i scénickou výpravu i povahu i děj i mluvu i hudbu a rovněž tak stránku myšlenkovou.

Ale nejdůležitější z nich jest skladba událostí; neboť tragedie jest napodobení nikoli lidí, nýbrž jednání a života a štěstí a neštěstí; štěstí a neštěstí bývá v jednání a účel a cíl jest druh jednání, nikoli vlastnost. Lidé pak podle své povahy mají tu nebo onu vlastnost, podle svého jednání však docházejí štěstí nebo jeho opaku. Básníci tedy nepředvádějí jednání, aby napodobili povahy, nýbrž povahy spolu přibírají proto, že napodobují jednání. A tak činy a děj jsou účelem a cílem tragedie a účel a cíl (*telos*) jest ze všeho nejdůležitější. Mimo to bez jednání by tragedie ani nebyla, bez povah by však mohla být. Neboť tragedie většiny nových básníků jsou bez povahokresby, a vůbec je tomu tak u mnohých básníků. Tak i mezi malíři má se podobně *Zeuxis* k *Polygnotovi*; neboť *Polygnotos* jest dokonalým malířem povah, kdežto

malba *Zeuxidova* povahu nevyjadřuje. Rovněž nevystihne, co jest, jak jsme viděli, úkolem tragedie, kdo k sobě radí řeči vyjadřující povahu, slovní výrazy a myšlenky dobře utvořené, ale mnohem spíše toho dosáhne tragedie, jež v tom má nedostatky, ale má děj a jednotnou skladbu událostí. Podobně jest tomu i v malířství; neboť kdyby někdo nejkrásnějšími barvami bez pořádku natřel plochu, nedosáhl by tak libého účinku, jako kdyby obraz narýsoval pouze bílými čarami. Kromě toho nejdůležitější věci, jimiž tragedie působí, jsou části děje, totiž obraty (*peripeteiai*) a poznání (*anagnóriseis*). Jinou známkou jest, že ti, kdo se pokoušejí básnit, dovedou podati zdařilý výkon spíše v slovním vyjádření a v líčení povah než v skladbě událostí, jako na příklad téměř všichni básníci staré doby.

Tedy počátkem a jakoby duší tragedie jest děj a teprve druhou věcí jsou povahy. Neboť tragedie jest napodobou jednání a hlavně proto jednajících osob.

Třetí složkou jest stránka myšlenková, to jest schopnost říci, co jest ve věci a co jest jí přiměřeno, jak i při řečech jest úkolem politiky a rétoriky. Staří básníci totiž nechávali osoby mluvit jako politiky, nynější však jako rétory.

Povaha pak záleží ve všem tom, co jest výrazem úmyslu; proto neprozrazují povahu řeči, v nichž není zjevno, pro co se někdo rozhoduje nebo čemu se vyhýbá; proto ani v řečech, v nichž nelze poznati, zda mluvící osoba něčemu dává přednost nebo to odmítá.

Myšlenková stránka záleží v tom, čím osoby dokazují, že něco jest nebo není, nebo čím vyjadřují něco obecného.

Čtvrtou složkou jest mluva. Jak jsme totiž řekli již

dříve, mluva čili slovní výraz jest schopnost vyjadřovati se slovy, a to má stejný význam ve verších i v prose.

Z ostatních složek hudba je nejmocnějším prostředkem působícím lahodnost, scénická výprava však je sice působivá, ale je nejméně umělecká a pramálo patří do poetiky. Neboť účinek tragedie jest možný i bez provozování a bez herců, a mimo to při vnější výpravě jest důležitější dovednost divadelního mistra než umění básníků.

7. Děj tragedie, jeho velikost, celistvost, přehlednost.

Když jsme vymezili ty složky, promluvíme dále o tom, jaká asi má býti skladba příběhu, ježto jest to první a hlavní úkol tragedie. Určili jsme, že tragedií jest napodobení dokončeného a celistvého děje určité velikosti. Neboť něco může tvořiti celek (*holon*), i když nemá žádnou velikost. Celkem jest, co má počátek, střed a konec. Počátkem jest, co samo nemusí býti nutně po jiném, po čem však něco jiného přirozeně jest nebo se děje. Naopak koncem jest to, co samo po jiném přirozeně jest buď nutně nebo zpravidla, po čemž však již není nic jiného. Středem pak jest to, co samo jest po jiném a po čem následuje opět jiné. Proto jest třeba, aby děje dobře sestavené neměly ani nahodilý počátek, ani nahodilý konec, nýbrž aby se řídily právě uvedenými hledisky.

Dále každé krásnoj ať je to bytost živá nebo nějaká věc, jež se skládá z jistých částí, musí je míti nejen uspořádané, nýbrž musí míti také přiměřenou velikost, ne nahodilou. Krásno totiž záleží ve velikosti a uspořádání; proto by nebyl krásný ani živočich, kdyby byl příliš malý, neboť jeho pozorování, jež se uskuteční v čase téměř nevnímátnelném, nejasně splývá, ani kdyby byl příliš

veliký, poněvadž nazírání se tu neděje současně, takže divákům uniká z názoru jednota a celek; na příklad, kdyby živočich měřil deset tisíc stadií. A tak jako jest třeba, aby tělesa a živočichové měli velikost, a to snadno přehlednou, tak i děje musí míti délku, jež by se lehce zapamatovala.

Hranice délky vzhledem k provozování a k nazírání nemá nic společného s uměním; neboť kdyby mělo býti provozováno sto tragedií, musily by býti provozovány podle hodin, jak prý také kdysi jindy bývalo. Příroznému rozvoji děje však odpovídá, že vždy jest lepší delší děj, dokud jest jen přehledný. Prostě je možno věc vymeziti takto: Vhodná hranice velikosti jest ta velikost, v níž se udá změna z neštěstí ve štěstí nebo ze štěstí v neštěstí, když se věci vyvíjejí jedna po druhé podle pravděpodobnosti nebo nutnosti.

8. Jednota děje a vady básníků.

Děj jest jednotný nikoli, jak někteří míní, týká-li se jediné osoby. Neboť jediné osobě se může přihodit nečetné množství událostí, z nichž některé nevytvorují jednotu. Tak i činností jednotlivcových bývá mnoho, aniž se z nich stává jednotné jednání. Proto se zdá, že chybují všichni básníci, kteří složili Herakleidu, Theseidu a podobné básně. Mají totiž zato, poněvadž Herakles byl jeden, že také děj o něm nezbytně tvoří jednotu. Ale *Homeros*, jako se od těchto básníků liší i v ostatních věcech, i to patrně správně postřehl buď působením odborné znalosti nebo vlivem přirozeného nadání. Když totiž tvořil *Odysseiu*, nezbásnil všechno, co se *Odysseovi* přihodilo, na příklad, že byl zraněn na Parnassu a že v shromáždění předstíral šílenství, poněvadž nebylo nutno ani

pravděpodobno, že se stane i druhý příběh, stal-li se jeden, nýbrž složil Odyseiu o jednotné události tak, jak my jednotnost chápeme, a podobně též Iliadu.

Jako tedy v ostatních uměních napodobovacích jednota díla záleží v napodobení jediného předmětu, tak i děj, ježto jest napodobením jednání, musí býti napodobením jednání jednotného a celistvého části děje musí býti sestaveny tak, že by se rušil a měnil celek, kdyby se přemístila nebo odňala některá část. Neboť to, čeho přítomnost nebo nepřítomnost nepůsobí patrného rozdílu, není podstatnou částí celku.

9. *Obsah děje. Možnost a pravděpodobnost. Rozdíl mezi poezií a dějepisem. Rozvíjení děje vzhledem k tragickému účinku.*

Z toho, co jsme řekli, je také zřejmo, že básníkovým úkolem není, aby vypravoval o tom, co se stalo, nýbrž co by se mohlo státi, totiž co jest možné s hlediska pravděpodobnosti nebo nutnosti.

Neboť dějepisec a básník neliší se tím, že jeden vypravuje ve verších a druhý v prose; vždyť *Herodotovy* dějiny by bylo možno převést do veršů a přesto by to byl druh dějepisu, napsaný ve verších nebo bez veršů. Ale liší se tím, že jeden vypravuje o tom, co se stalo, druhý, co by se mohlo státi. Proto také básnictví jest cosi filosofičtějšího a vzácnějšího než dějepisectví; básnictví totiž vyjadřuje spíše to, co jest obecné, dějepisectví však pojednává o tom, co jest jednotlivé, zvláštní. Obecné jest v tom, že ta a ta osoba mluví takové a takové řeči nebo činí takové a takové skutky podle pravděpodobnosti nebo nutnosti, a k tomu směřuje básnictví, dávajíc pak osobě jméno. Jednotlivé však jest, co na příklad

Alkibiades skutečně učinil nebo utrpěl. V komedii se to stalo již zjevným; neboť básníci, sestavivše děj podle zákonů pravděpodobnosti, dávají nahodilá jména a předmětem jejich tvorby není jednotlivec, jako u skladatelů posměšných básní. V tragedii se však podružují daná jména z důvodu, že možné jest přesvědčivé. Co se tedy nestalo, o tom ještě nevěříme, že jest možné, ale co se stalo, jest patrně možné; vždyť by se to nebylo stalo, kdyby to nebylo možné.

Ale i v některých tragediích je známo pouze jedno jméno nebo dvě jména, ostatní jsou vymyšlena, v některých však ani jedno, jako v *Agathonově* Květině; neboť v té jsou vymyšleny stejné příběhy jako jména, a přece se líbí. Proto není třeba vůbec žádati, aby se básníci drželi daných pověstí. Bylo by zajisté i směšné žádati toho, poněvadž i známé pověsti jsou známé jen málokterým divákům a přece se líbí všem.

Z toho je tedy zřejmo, že básník má býti tvůrcem spíše dějů než skladatelem veršů, poněvadž jest tvůrcem s hlediska napodobení, a napodobuje jednání. A i kdyby snad dal výraz tomu, co se skutečně stalo, nicméně jest tvůrcem; vždyť nic nebrání, aby některé události nebyly takové, že se pravděpodobně staly nebo mohly státi; a v tom právě jest jejich tvůrcem.

Z jednoduchých dějů a příběhů jsou nejhorší episodické. Episodickým jest totiž děj, jehož jednotlivé části následují po sobě bez pravděpodobné nebo nutné souvislosti. Takové děje skládají špatní básníci, poněvadž to lépe nedovedou, dobří básníci pak kvůli hercům. Neboť skládajíce hry pro závodění, děj přepínají nad jeho přirozenou možnost, a jsou často nuceni porušovati přirozený postup.

V tragedii jest napodobení jednání nejen úplného,

nýbrž i událostí, jež budí bázeň a soucit. Takové bývají události hlavně tehdy, když se dějí mimo nadání, a ještě více se dosáhne tragického účinku, sběhnou-li se mimo nadání tak, aby jedna vyplývala z druhé. Neboť takovým způsobem podiv bude větší, než kdyby se všechno událo bezděčně a náhodně, shodou okolností. Vždyť i z událostí, jež se přirodí shodou okolností, bývají nejpodivuhodnější ty, jež se zdají jakoby úmyslné, jako na příklad, že socha Mityova v Argu zabila strážce smrti Mityovy, na něhož spadla právě tehdy, když se na ni díval. Zdá se totiž, že něco takového se neděje nazdarbůh. Proto děje tohoto rázu jsou nezbytně krásnější.

10. Druhy děje.

Děje jsou buď jednoduché nebo složité; neboť tuto dvojí vlastnost mají sama v sobě již také jednání, jejichž napodobením děje jsou. Jednoduché jest totiž jednání, jež jsouc nepřetržitě a jednotně, jak bylo vymezeno, postupuje bez obratu (*peripeteia*) a bez poznání (*anagnórisis*). Složitě pak jest to, v němž se přechod děje spolu s poznáním nebo obratem anebo s oběma. To se ovšem musí dít z dějové osnovy tak, že události vyplývají z předešlého děje buď nutně, nebo aspoň pravděpodobně; neboť jest velký rozdíl v tom, zda jedna věc jest účinkem druhé, či zda jen po ní následuje.

11. Obrat (*peripeteie*) a poznání (*anagnórise*). *Pathos*. Přehled částí děje.

¹Obrat¹ jest, jak jsme řekli, změna událostí v opak, a to, jak již podotknuto, s hlediska pravděpodobnosti nebo nutnosti. Tak na příklad v Oidipovi přišel posel, aby Oidipa potěšil a zbavil ho obavy, týkající se jeho matky,

ale tím, že prozradil, kdo jest, způsobil pravý opak; a v Lynkeovi byl Lynkeus veden na smrt a Danaos jej provázel, aby ho usmrtil; ale stalo se, že Danaos byl pro své skutky zavražděn, Lynkeus však byl zachráněn.

[*Anagnórise*] jak naznačuje již jméno, jest změna neznalosti v poznání, buď že neočekávaně vyjde najevo přátelský nebo nepřátelský poměr u osob, jejichž štěstí nebo neštěstí jest jim podmíněno. Nejkrásnější jsou *anagnórise*, jsou-li spojeny s obraty, jak jest tomu v Oidipovi. Jsou ovšem ještě jiné způsoby poznání. Neboť někdy poznání jest možné i pomocí věcí neživých a nahodilých a jeho předmětem může býti, zda někdo něco učinil či neučinil. Ale *anagnórise*, jež jest pro děj a jednání nejdůležitější, jest ta, o níž byla řeč. Neboť taková *anagnórise* s *peripeteií* vzbudí buď soucit nebo bázeň, a takového jednání v našem pojetí tragédie jest napodobením; mimo to k takovým událostem přidruží se i štěstí a neštěstí. Poněvadž pak *anagnórise* jest poznání někoho, buď pozná jeden druhého jen tehdy, když už je zjevno, kdo ten druhý jest, nebo někdy je třeba, aby se oba poznali navzájem, jako na příklad *Ifigeneia* byla poznána Orestem z posláni dopisu; ale k tomu, aby *Ifigeneia* poznala Oresta, bylo potřebí jiné *anagnórise*.

Toho se tedy týkají dvě části děje, totiž obrat a vzájemné poznání, třetí jest *pathos*, utrpení. O obratu a poznání jsme již promluvili, utrpení pak jest čin působící záhubu nebo budící bolest, jako usmrcení před očima diváků, přílišné útrapy, zranění a pod.

12. Složení tragédie.

Dříve jsme mluvili o složkách tragédie, k nimž se má bráti zřetel jako k zvláštním druhům děje. Co pak se

týče kolikosti a částí od sebe odloučených, v něž se dá rozdělití, jsou tyto: prosluv (*prologos*), výstup (*epicisdion*), závěr (*exodos*), složky sborové (*chorikon*) a v nich jednak vstup (*parodos*) a jednak píseň na stanovišti (*stasimon*). Tyto části jsou společné všem tragediím, zvláštními jsou ještě zpěvy na jevišti (*ta apo ské-nés*) a žalozpěvy (*kommoi*).

Prosluv jest celá část tragédie před vystoupením sboru, výstup jest celá část tragédie mezi souvislými sborovými zpěvy, závěr jest celá část tragédie, po které již nenásleduje sborový zpěv.

Ze sborové složky jest vstup první přednes celého sboru, píseň na stanovišti pak jest zpěv sboru, v němž není anapaestického ani trochejského verše; kommos jest žalozpěv sboru s herci.

Dříve jsme promluvili o složkách tragédie, k nimž se má brátí zřetel, ale části s hlediska kolikosti, v něž se odloučeně od sebe dají rozdělití, jsou právě uvedené.

13. Pravidla skladby děje.

V souvislosti s tím, co jsme řekli, jest asi třeba pojednati o tom, o co skladatelé dějů mají usilovat a čeho se mají vyloučovat a kterými prostředky se dosáhne úkolu tragédie.

Poněvadž tedy skladba nejkrásnější tragédie má býti nikoli jednoduchá, nýbrž složitá, a má napodobovati příběhy, jež budí bázeň a soucit, neboť to je vlastní takovému napodobení, jest předně zřejmo, že se v tragedií nesmí vyskytnouti, aby ctnostní muži upadali ze štěstí v neštěstí — neboť to není ani strašné ani útrpné, nýbrž bouří náš cit —, ani aby špatní muži přecházeli z neštěstí do štěstí — v tom zajisté není naprosto nic tragic-

kého; není tu totiž nic z toho, co tragédie má mít, neboť tu není nic odpovídajícího lidskosti, ani nic útrpného a strašného. A konečně ani aby zase špatný člověk upadal ze štěstí v neštěstí — takové uspořádání by totiž obsahovalo sice to, co odpovídá lidskosti, ale nevbuzuje ani soucit, ani bázeň, neboť onen se týče člověka, jenž nezaslouženě trpí, tato toho, kdo jest nám podoben. Proto ten případ nevbudí ani soucit, ani strach.

Zbývá tedy někdo, jehož povaha jest uprostřed mezi nimi. A takový jest ten, kdo nevyčníká ani ctností a spravedlností, ani neupadá v neštěstí pro špatnost a nešlechtnost, nýbrž pro nějakou vinu a patří k mužům, kteří se těší velké slávě a blahobytu, jako Oidipus a Thyestes a vůbec vynikající mužové z takových rodů. Jest tedy nutno, aby dobrá skladba tragického děje byla spíše jednoduchá než dvojí, jak někteří praví, a aby neobsahovala změnu z neštěstí v štěstí, nýbrž naopak ze štěstí v neštěstí, a to ne pro špatnost, nýbrž pro velikou vinu buď takového muže, o němž jsme mluvili, nebo spíše lepšího než horšího. Známkou toho jsou i dějiny tragického básnictví; neboť básníci nejprve pojednávali v pořadí o kdejakých látkách, v dnešní době se však nejkrásnější tragédie skládají jenom o několika málo rodech, jako o Alkmaionovi, Oidipovi, Orestovi, Meleagrovi, Thyestovi, Telefovi a o všech těch jiných, kdo něco hrozného utrpěli nebo způsobili.

Tedy nejkrásnější tragédie s hlediska pravidel umění záleží v takovém uspořádání látky. Proto chybují rovněž ti, kdo Euripidovi vytýkají, že si tak počíná ve svých tragediích a že mnohé mají nešťastný konec. Neboť, jak jsme řekli, je to správné. Největším důkazem toho jest, že na jevišti a v dramatických závodech takové tragédie mají zjevně nejmenší tragický účinek, jsou-li

správně sehrány, a i když si *Euripides* v ostatních věcech nevede správně, přece se zdá, že jest nejlepším básníkem tragickým.

Na druhém místě jest tragédie, kterou někteří pokládají za první a jež má dvojitě sestavení, jako *Odyseia*, a má jiný konec pro lidi lepší a jiný pro špatnější. První se zdá býti pro nedostatek vkusu obecnstva, jímž se básníci řídí, podléhajíce přáním diváků. Ale to není libost, pocházející z tragédie, nýbrž jest vlastní spíše komedii. Neboť tam ti, kteří jsou v báji největšími nepřáteli, jako *Orestes* a *Aigisthos*, nakonec odcházejí jako b přátelé a nikdo od druhého není usmrcen.

14. Jak tragédie umělecky dosahuje svého účinku.

Bázeň a soucit je možno buditi zrakovým dojmem, jež působí vnější výprava, ale také pouhým sestavením příběhů, jemuž náleží přednost a prozrazuje lepšího básníka. Neboť děj i bez vidění ať jest sestaven tak, aby se působením již děje samého chvěl a měl soucit ten, kdo slyší, jak se události vyvíjely; v takovém citovém vzrušení jest asi posluchač báje o *Oidipovi*. Dosící toho jenom zrakovým dojmem jest méně umělecké a vyžaduje vnějších prostředků. Básníci však, kteří scénickým vypravěním dosahují nikoli toho, co je strašné, nýbrž jenom toho, co budí úžas, nemají s tragédií nic společného; neboť od tragédie se nemají požadovati všechny druhy libosti, nýbrž pouze libost, jež tragédii přísluší. Poněvadž básník má napodobením působiti libost, jež vzniká ze soucitu a bázně, jest zřejmo, že to musí vložit do příběhů samých.

Zkoumejme tedy, jaké příhody se jeví strašnými nebo vzbuzují soucit. Skutky toho druhu jsou nutně jenom

mezi přáteli nebo mezi nepřáteli anebo mezi lidmi, kteří nejsou ani přáteli, ani nepřáteli. Činí-li tedy zle nepřítel nepříteli, není ani v činu, ani v záměru nic, co budí soucit, leč v samé strasti; stejně tak, nejsou-li oba ani přáteli, ani nepřáteli.

Ale vyskytnou-li se činy, jež působí utrpení, mezi příbuznými, na příklad, jestliže bratr zabije bratra, nebo syn otce, nebo matka syna, nebo syn matku, anebo zabít chce nebo něco takového vykoná, jsou to příběhy, jež básník má vyhledávat. Převzaté báje tedy nelze porušovati, jako na příklad, že *Klytaimnestra* byla zavražděna *Orestem* a *Eriphyle Alkmaionem*; ale básník sám ať vynalézá nové a převzatých ať užívá správně.

Co rozumíme slovem „správně“, povězme zřetelněji. Čin totiž může býti vykonán vědomě a při znalosti osob; tak to činili staří básníci, jako na příklad *Euripides* předvedl *Medeiu*, jak vraždí své děti. Hrozný čin jest však možno vykonati, ale nevědomě, a teprve později poznati příbuzenský poměr, jako *Sofokleův Oidipus*; tu ovšem čin jest mimo drama, ale může se vyskytovat i v samé tragédii, jak to učinil *Alkmaion Astydamanťův* nebo *Telegonos* v *Raněném Odyseovi*. Mimo to za třetí jest ještě možno, že někdo z neznalosti hodlá vykonati nějaký nenapravitelný čin, ale nabude poznání dříve, než jej vykoná. Mimo tyto případy není již žádná jiná možnost. Jest totiž nutno čin buď vykonati nebo ne, a to buď vědomě nebo nevědomě.

Z toho nejméně uspokojivý jest případ, že někdo vědomě hodlá něco vykonati, ale nevykoná to; neboť to má do sebe cosi odporného, ale ne tragického; chybí totiž strastný čin, provázený citovým vzrušením. Proto nikdo tak nebánsí, až na řídké výjimky, jako když na příklad 1454 v *Antigoně* *Haimon* chce zabít *Kreonta*.

Na druhém místě jest skutek vykonati. A tu je lépe skutek vykonati nevědomky a potom dojíti k poznání; neboť v tom není odporosti a poznání jest vzrušující.

Nejlepší však jest případ poslední, totiž jako v Kresfontovi Merope chce zabít svého syna, ale nezabije ho, když jej poznala, a jako v Ifigenii Ifigeneia poznala svého bratra, a jako v Helle syn pozná svou matku, chtějí ji vydati na smrt.

Proto, jak jsme řekli již vpředu, není mnoho rodů, jež by mohly býti látkou tragedií. Neboť když básníci hledali látku, podařilo se jim ne pro znalost pravidel umění, nýbrž náhodou nalézt, jak by ve svých látkách dosahovali takového účinku. Jsou tedy nuceni vybírat i si takové rody, jež podobné strasti zažily.

Je tedy dostatečně pověděno o sestavení událostí a jaké mají býti děje.

15. O povahách. Rozuzlení děje. Idealisace povah.

Povah se týkají čtyři věci, o něž budiž usilováno.

Jedna a první jest, aby povahy byly řádné. Osoba bude mít povahu, jestliže, jak jsme řekli, řeč nebo jednání bude výrazem určitého úmyslu; řádnou povahu, bude-li úmysl řádný. Taková jest možná u každého druhu lidí; vždyť i žena je řádná i otrok, ačkoli povaha ženy jest horší a povaha otroka jest vůbec špatná.

Druhá věc jest přiměřenost; jest totiž povaha mužná, ale ženě nesluší, aby byla takovým způsobem mužná nebo strašná.

Třetí jest, aby povahy byly podobné povahám skutečným. Neboť je to něco jiného než vytvořit povahy řádné a přiměřené, jak jsme řekli nahoře.

Čtvrtá jest důslednost. Neboť i když osoba, jež jest

předmětem napodobení, je nedůsledná a básníkovi takovou povahu poskytuje k napodobení, přece musí býti důsledně nedůsledná.

Příkladem špatnosti povahy ne nezbytným jest Menelaos v Orestovi, příkladem nevhodnosti a nepřiměřenosti jest nářek Odysseův ve Skyllé a řeč Melanippina, nedůslednosti Ifigeneia v Aulidě; Ifigeneia prosící se totiž nijak nepodobá Ifigenii pozdější.

Také při povahách, jako při skladbě událostí, jest stále dbáti nutnosti nebo pravděpodobnosti, takže taková a taková osoba tak a tak mluví nebo jedná buď nutně nebo pravděpodobně, a že to a to se děje po tom a onom buď nutně nebo pravděpodobně.

Jest tedy zřejmo, že i rozuzlení dějů má vyplývati ze samého děje a ne, jako v Medei, pomocí divadelního stroje, a jak se v Iliadě událo, když se jednalo o odplutí. Ale stroje jest zase možno užítí pro to, co jest mimo děj, buď pro to, co se stalo dříve a co člověk nemůže vědět, nebo pro to, co se stane později a pro co jest potřeba předpovědi a božích poselství; neboť bohům přisuzujeme schopnost všechno viděti. V událostech však nesmí býti nic, co by se přičilo rozumu, leda jenom mimo tragedií, jako v *Sofokleově* Oidipovi.

Ježto tragedie jest napodobením lepších povah, jež vynikají nad obvyklý náš průměr, ať jde za příkladem dobrých malířů, kteří zobrazující vlastní podobu osob, činí je sice sobě podobnými, ale přece je malují krásněji. A tak i básník, napodobuje lidi prchlivé a lehkomyslné, a lidi, kteří v své povaze mají ostatní takové vlastnosti, ať je, ač jsou takoví, činí ušlechtilými, jako *Agathon* a *Homeros* Achillea, líčíc jej jako příklad neústupnosti.

Těch pravidel tedy ať toto básnictví šetří a kromě toho

ať dbá také smyslových dojmů, jež jsou s ním nutně spojeny. Neboť i v tom jest možno často chybovati, o čemž je sdostatek pojednáno ve spisech již vydaných.

16. Dodatek o anagorisi; její druhy a hodnota.

Co jest anagorise, poznání, řekli jsme již nahoře.

Druhy poznání jsou: Předně nejméně umělecké, jehož nejvíce básníci užívají z nouze, jest poznání podle znamení. Znamení jsou buď vrozená, jako na příklad „kopí, jež nosí zrozenci Země“, nebo „hvězdy“, jichž užil *Karkinos* v *Thyestovi*, anebo jsou získána, a to jednak na těle, jako jizvy, jednak záležejí ve vnějších předmětech, jako v náhrdelnicích a jako v *Tyře* poznání podle košíku. Ale i těch lze užiti buď lépe nebo hůře, jako na příklad *Odysseus* byl po jizvě poznán jinak od chůvy a jinak od pastýřů. Neboť z poznání jedna, jichž se užívá pro ověření a všechna taková, jsou méně umělecká, avšak poznání, jež se připojují k obratu, jako na příklad v *Mytí* nohou, jsou lepší.

Jiný druh poznání jest ten, který vymyslí básník. Tak na příklad *Orestes* v *Ifigenii* dal najevo, že jest *Orestes*; ona totiž byla poznána podle dopisu, on však sám mluví, co chce básník, nikoli čeho vyžaduje souvislost událostí; proto je to nějak blízko uvedené vadě, ježto *Orestes* mohl přinésti některá jiná svědectví. Jiným příkladem jest v *Sofokleově Tereovi* hlas tkaniny.

¹⁴⁵⁵ Třetí druh poznání děje se vzpomínkou tím, že někdo při pohledu na něco jest dojat, jako poznání v *Dikaioegenových* *Kypřanech*, kde hrdina při pohledu na malbu zaplakal, a poznání ve *Vypravování* u *Alkina*, kde *Odysseus* zaslzel, když slyšel kitharistu a vzpomněl si na prožitou minulost; a podle toho byli poznání.

Čtvrtý druh pochází z úsudku, jako tento v *Choeforách*: Přišel někdo podobný, ale podobný není nikdo kromě *Oresta*, tedy přišel on. Tak i poznání, jehož užil sofista *Polyeidos* o *Ifigenii*: *Orestes* pravděpodobně usuzoval, že jako jeho sestra byla obětována, tak se stane i jemu, aby byl obětován. Stejně se soudí i v *Theodektově Tydeovi* podle slov, že prý přišel, aby nalezl syna, ale hyne sám. Rovněž poznání ve *Fineovcích*, kde dívky, když spatřily místo, usuzovaly o svém osudu, že jest jim určeno zemřít na tomto místě, ježto na něm byly i po narození odloženy. Jest však možný i druh poznání z nepravého úsudku diváků, jako v *Lživém* poslu *Odysseovi*: pravil totiž, že pozná luk, který neviděl, a tím se dopustil klamného závěru, jako by onen jej mohl po tom poznati.

Ze všech poznání jest však nejlepší poznání z událostí samých, když z pravděpodobných událostí vzniká překvapení, jako v *Sofokleově Oidipovi* a v *Ifigenii*; jest totiž pravděpodobno, že *Ifigenia* chtěla poslati dopis. Neboť pouze taková poznání jsou bez vymyšlených znamení a skvostí. Na druhém místě jsou poznání z úsudku.

17. Sestavování a zpracování děje.

Když básník sestavuje děje a chce jim dáti slovní výraz, ať si je co nejživěji představuje. Neboť tak, je-li jeho vidění co nejzřetelnější, jako by byl událostem přítomen, nalezne to, co je vhodné, a také nejméně mu zůstane skryto, co tomu odporuje. Známkou toho jest, co se vytýkalo *Karkinovi*. Jeho *Amfiaraos* totiž odešel z chrámu; kdyby to obecně bylo vidělo, bylo by to před ním zůstalo skryto; ale tragédie na jevišti propadla, protože diváci se nad tím pohoršili.

Dále ať se básník ve všem podle možnosti snaží, aby se větil v postavení svých osob a v duchu spolu s nimi

hrál. Neboť nejpřesvědčivěji pro stejnou povahu působí, kdo má stejné city — nejpravdivěji bouří, kdo sám jest pobouřen a nejpravdivěji se horší, kdo jest rozmlouben. Proto básnictví vyžaduje člověka nadaného nebo vzrušivého; první se totiž snadno vymyslí v duševní stavy, druhý se snadno vznítí.

b. Básník v látkách jak již vytvořených, tak v těch, jež sám tvoří, ať odloučí to, co je obecné, a potom ať podle toho vložkami upravuje dějství a děj rozšiřuje. Obecné se totiž asi vidí tímto způsobem, jako na př. v Ifigenii: Byla obětována dívka a zmizela obětujícím neznámým způsobem; byla přenesena do jiné země, v níž byl obyčej obětovati bohyni cizince, a právě jí se dostalo tohoto kněžského úřadu. O něco později se stalo, že tam přišel bratr té kněžky. Okolnost, že mu bůh věštbou odpověděl, aby tam šel z jakéhosi důvodu, jest mimo to, co je obecné, a také, za jakým účelem aby tam šel, jest mimo vlastní děj. Když tam přišel, byl zajat, a když měl býti obětován, byl poznán a to buď jak vyložil *Euripides* nebo jak *Polyeidos*, u něhož *Orestes* pravděpodobně řekl, že tedy nejen sestra byla obětována, nýbrž i on má býti obětován; a v tom byla záchrana. A potom ať již básník dá jména a uvádí v dějství. Vložky ať jsou vhodné, jako v *Orestovi* šílenství, pro něž byl zatčen, a záchrana očišťováním.

V dramatech tedy ať jsou vložky krátké, ale epos jimi získává na délce. Vždyť látka *Odysseie* jest stručná: Někdo jest vzdálen z domova mnoho let, stále na něho číhá *Poseidon*, a konečně jest sám. A doma se věci měly tak, že nápadníci promrhávají jeho statek a jeho synovi strojí úklady. Po bouřlivé plavbě přijde sám, dá se poznati, sám učiní útok, zachrání se a nepřátele zahubí. To jest jádro děje, ostatní jsou vložky.

18. Zápětka a rozuzlení děje. Druhy tragedie. Vady co do rozsahu a jednoty tragedie. Poměr sboru ke hře.

V každé tragedii jedna část jest zápětka, jiná rozuzlení; události vnější a některé vnitřní bývají často zápětkou, ostatek rozuzlením. Totíž zápětkou bývá ta část dramatu, která sahá od začátku až k té části, jež jest poslední, po níž nastává obrat v šťastí z nešťastí nebo ze šťastí v nešťastí, rozuzlením pak část od začátku obratu až do konce. Tak na příklad v *Theodektově* *Lynkeu* jsou zápětkou předchozí události a uchvácení dítěte a opět jeho rodičů, rozuzlením je vše od žaloby na smrt až do konce.

Jsou čtyři druhy tragedie, neboť tolik jest i částí, jak jsme řekli; totiž tragedie složitá, jejíž podstatnou část tvoří obrat a poznání, za druhé vzrušující, jako tragedie o *Aiantovi* a *Ixionovi*, za třetí povahová, líčící povahy, jako *Ženy z Fthie* a *Peleus*. Čtvrtý druh jest ten, jenž budí dojem úžasnosti, jako *Deery Forkyovy*, *Prometheus* a všechny, jež se odehrávají v podsvětí.

Básník ať tedy hledí, aby sjednotil všechny přednosti, není-li však toho, tedy aspoň nejdůležitější a co nejvíce, zvláště když se v dnešní době básníci po té stránce posuzují nepřívznivě. Poněvadž totiž každá část měla své vynikající básníky, žádá se, aby jeden předčil každého v tom, v čem zvláště vynikl.

Jest i správné nazývati tragedii jinou a stejnou nejen pro její látku, nýbrž i pokud jejich zápětka a rozuzlení jsou stejné. Mnozí básníci však zápětku zosnují dobře, ale špatně ji rozplétají; a přece se má zvládnout obojí.

Jest však třeba, jak jsme již často řekli, býti pamětliv toho, aby se z tragedie nečinila skladba epická. Slovem „epická“ rozumím rozvláčná, jako kdyby někdo na při-

klad z celého děje Iliady chtěl vytvořit jedno drama. Neboť tam jednotlivé části pro její délku nabývají vhodné velikosti, v dramatech však výsledek často neodpovídá očekávání. Známkou toho jest, že všichni dramatikové, kteří vyvrácení Troje zpracovali v celém rozsahu a nerozdělili látku pro různé kusy jako *Euripides*, anebo celou báji o Niobě a ne jako *Aischylos*, buď propadají, nebo závodí s nevelkým zdarem. Vždyť i *Agathon* propadl jenom pro tu chybu. Zato všichni ti básníci v obrazech a v jednoduchých příbězích podivuhodně dosahují toho, čeho si přejí. Je to možno, když člověk sice chytrý, ale spolu špatný jest oklamán, jako *Sisyfos*, a když člověk sice statečný, ale nespravedlivý podlehne, neboť je to tragické a odpovídá lidskosti. Jest to však pravděpodobné v tom smyslu, jak *Agathon* praví, že jest pravděpodobné, že se mnoho věcí děje i proti pravděpodobnosti.

Ale také sbor ať se pokládá za jednoho z herců a ať jest částí celku a hraje spolu, ne jako u *Euripida*, nýbrž jako u *Sofoklea*. U pozdějších básníků sborové zpěvy nesusouvisí s dějem o nic více, než s každou jinou tragedií; proto sbor zpívá písně vložené, k čemuž první podnět dal *Agathon*. A přece, jaký je v tom rozdíl, zpívají-li se vložky, či chce-li básník z jednoho dramatu do druhého přenést souvislou řeč nebo celé výjevy a jednání?

Myšlenková stránka a slovní výraz.

19. Myšlenková stránka v tragedií a v řečnictví. Rozdíl.

Ježto jsme již pojednali o všem ostatním, zbývá promluvit o slovním výrazu a o myšlenkové stránce. Pojednání o myšlenkové stránce buď dáno do spisu o rétorice, neboť náleží spíše do této nauky.

K myšlenkovým prvkům patří všechno, co se má způsobit řečí; k tomu náleží dokazování, vyvrácení a vzbuzování citů, jako soucitu, bázně nebo hněvu a všech citů podobných, a mimo to zvěšování a zmenšování. Jest patrné, že básník má při líčení dramatických událostí užívati týchž myšlenkových způsobů, jako řečník, když je má předvádět jako útrpné nebo strašné nebo veliké nebo jako pravděpodobné. Rozdíl jest jenom v tom, že se události v tragedií musí jevit takovými i bez přednášení a předvádění, kdežto v řeči musí toho býti dosaženo teprve právě řečí toho, kdo mluví, a tak se události takovými jeví podle řeči. Neboť co by pak asi bylo řečnickovým úkolem, kdyby se události samy sebou jevily přímými nebo strašnými, a nikoli působením řeči?

Co se týče stránky slovní, tvoří jeden předmět zkoumání vyjadřovací způsoby. Znání je však, tedy na př. vědět, co jest příkaz a co prosba, co vypravování, hrozba, otázka a odpověď, a je-li ještě něco jiného takového, náleží umění hereckému a tomu, kdo si osvojí takové umění přednesu. Neboť pro znalost nebo neznalost těchto způsobů nelze básníkovi činiti výtku, jež by stála za úvahu. Vždyť kdo by pokládal za chybu, co *Protagoras* vytýká *Homérovi*, že prý, chtěje vyjádřiti prosbu, vyslovuje rozkaz: „*O hněvu, bohyně, zpívej!*“? Neboť praví, že vybidnouti někoho, aby něco učinil nebo neučinil, jest rozkaz. Proto to ponechejme stranou, poněvaž uvažovati o tom patří do jiné nauky a ne do poetiky.

20. Části řeči.

V řeči vůbec jsou tyto části: hláska, slabika, spojovací částice, jméno, sloveso, ohýbání, věta.

Hláska je nedělitelný zvuk, ne každý, nýbrž jen ta-

kový, z něhož může vzniknouti zvuk srozumitelný — neboť i zvířecí zvuky jsou nedílné a přece žádný z nich ne nazýváme hláskou. Hlásky jsou samohláska, polohláska a nezvukná němá hláska. Samohláska jest hláska, která má slyšitelný zvuk bez pomoci jazyka. Polohláska jest hláska, jež má slyšitelný zvuk pomoci jazyka, jako *s* a *r*. Němá hláska jest hláska, která pomoci jazyka nemá o sobě zvuku, ale spolu s těmi, jež mají nějaký zvuk, stává se slyšitelnou, jako *g* a *d*. Hlásky se mezi sebou liší tvarem úst, místem, v němž se tvoří, příděchem silným nebo slabým, délkou a krátkostí, mimo to tónem vysokým, hlubokým nebo středním. Ale o všem pojednávatí v jednotlivostech sluší ve spise o metrice.

Slabika jest zvuk, který nemá význam, složený z hlásky němé a z té, jež má zvuk, neboť *gr* jest slabika i bez *a* i s *a*, jako *gra*. Ale i o těchto rozdílech uvažovati náleží metrice.

Spojovací částice jest zvuk, který o sobě nemá význam, jenž ani nebrání, ale ani nepřispívá k utvoření skupiny slov, mající smysl; bývá na začátku a uprostřed jednotlivých členů, ale není vhodno klásti ji na začátek věty samu o sobě, jako na příklad částici „men“ (sice), „étoi“ (věru), „de“ (však) anebo hláskový útvar, jenž o sobě nemá význam, který z více slov než jednoho, jež však mají význam, může tvořiti jediný celek, mající smysl, na př. amfi (okolo) a peri (o) atd.

Podstatné jméno je složený zvukový útvar, jenž má význam, aniž označuje zároveň čas; žádná jeho část o sobě nemá smyslu. Vždyť v podstatných jménech, složených ze dvou slov, neužíváme jich v samostatném významu, jako na př. v slově Theodóros část „dóros“ ne znamená nic.

Sloveso jest složený zvukový útvar, jenž má samostat-

ný význam a označuje zároveň čas, ale žádná jeho část o sobě nemá smyslu, zrovna jako u jmen podstatných. Kdežto slovo „člověk“ nebo „bílý“ neznačí čas, sloveso „jde“ nebo „šel“ značí zároveň čas, jedno čas přítomný, druhé čas minulý.

Ohýbání u podstatného jména i u slovesa znamená jednak rozlišení podle otázky „čí“ nebo „komu“ atd., a jednak podle toho, týká-li se jednoho nebo mnohých, na příklad člověk nebo lidé, nebo podle způsobu, jako v otázce nebo rozkazu; neboť výraz „šel?“ nebo „jdi“ jest ohýbání slovesa podle těchto způsobů.

Věta jest složený zvukový útvar, jenž má samostatný význam a jehož některé části o sobě něco znamenají; neboť každá věta se neskládá ze sloves a jmen, ale věta jest možná bez sloves, jako na příklad výměr člověka; avšak bude mítí vždy část, jež něco znamená, jako na př. ve větě „Kleon jde“ jméno „Kleon“. Jednotná jest však věta dvojným způsobem, buď totiž ta, která značí něco jednotného, nebo ta, která vzniká spojením z více, jako na př. Ilias jest jednotná spojením, věta (výměr) člověka tím, že značí něco jednotného.

21. Druhy jména podstatného.

Druhy jména podstatného jsou jednak jednoduché — jednoduchým rozumím to, jež se neskládá z částí, které mají samostatný smysl, na př. „země“ (gé) —, jednak dvojitě. Toto se skládá zase buď z částí, jež má význam, a z částí, jež význam nemá — ale má smysl v celém slově —, nebo z částí, jež mají význam. Jméno však bývá i trojnásobné a čtyřnásobné, ano i mnohonásobné, jako je většina slov okázalých, na příklad Hermokaikoxanthos.

b Každé jméno jest buď obyčejné nebo neobvyklé nebo jest výrazem obrazným (metafora) nebo ozdobným (kosmos), anebo bývá uměle vytvořené nebo rozšířené nebo zkrácené nebo přetvořené. Obyčejným nazývám to, jehož užívají všichni, neobvyklým pak, jehož užívají jen někteří; a tak je zřejmo, že totéž slovo může býti neobvyklé i obyčejné, ale ne tímž lidem; na příklad slovo „sigynon“ (kopí) jest u Kypřanů obyčejné, u nás neobvyklé.

Metafora jest přenesení jména jedné věci na druhou, buď z rodu na druh nebo z druhu na rod nebo z jednoho druhu na jiný nebo podle obdoby. Přenesení z rodu na druh jest na př. ve větě

„Zde stojí moje loď...“

neboť zakotvení jest jistý druh stanutí. Z druhu na rod:

„Deset tisíc již nám dobrých vykonal skutků
Odysseus,“

neboť deset tisíc jest mnoho a básník užívá nyní toto slova ve smyslu „mnoho“. Z jednoho druhu na jiný druh, na příklad:

„Vyčerpav mětem duši...“

a

„... vyříznuv nezdojným kovem.“

Tu je užito slova vyčerpati ve významu vyříznutí a vyříznutí ve významu vyčerpati; neboť oba výrazy znamenají druh odněti.

Obdobou rozumím, když druhý člen má se k prvnímu tak, jako čtvrtý k třetímu; neboť básník místo druhého poví čtvrtý nebo místo čtvrtého druhý, ba někdy k předmětu, označenému metaforicky, přidá se ještě ten, k němuž se vztahuje. Tak na příklad číše má se k Dionysovi

jako štít k Areovi; básník tedy nazve číši štítem Dionysovým a štít číší Areovou. Nebo: stáří má se k životu jako večer ke dni; nazve tedy večer stářím dne a stáří večerem života, anebo, jak to řekl Empedokles „západ života“. Některé obdobné věci však nemají vlastního jména, ale níměně bude možno vyjádřiti se podobně. Tak na př. pro rozhazování semene je výraz rozsévati, ale není výrazu pro vysílání žárů ze slunce; ale má se to k slunci podobně jako rozsévání k semeni; proto básník řekl:

„Ro z sé va je 'božstvem stvořený žár.“

Tohoto způsobu metafory jest však možno užiti ještě jinak; totiž tak, že se mu přidá jiné jméno, ale odejme se mu něco, co je mu vlastní, jako kdyby někdo nazval štít ne číší Areovou, nýbrž číší bez vína.

Uměle utvořené je slovo, kterým nikdo nemluví, ale básník sám si je tvoří; zdá se totiž, že jsou některá taková slova, na př. když místo slova „rohy“ řekne větky nebo místo „kněz“ řekne prosebník.

Rozšířené je slovo, když se v něm užije samohlásky delší než obvykle nebo vložené slabiky; zkrácené jest, 1488 odejme-li se z něho něco. Rozšířené jest na př. v tvarech „polcós“ a „poléos“ nebo „Péleidú“ a „Péleidaeó“, zkrácené pak na př. „krí“ a „dó“ a „ops“ ve verši „mía gignetai amfoterón ops“.

Přetvořené jest slovo, když básník ve výraze část ponechá a část utvoří, na př. ve verši „dexiteron kata mazon“ jest „dexiteron“ místo „dexion“.

Z podstatných jmen jsou jedna rodu mužského, druhá rodu ženského a jiná rodu středního. Mužská jsou ta, jež se končí v hlásky *n*, *r*, *s* a *v* ty, které jsou s touto složenými; jsou dvě, *ps* (*ψ*) a *ks* (*ξ*); ženská, která se končí

v dlouhé samohlásky $\acute{\epsilon}$ (η) a \acute{o} (ω) a z prodlužovaných v a . Je tedy stejný počet hlásek, v něž se končí jména rodu mužského a ženského; neboť ps a ks jest totéž co s . Žádné jméno se nekončí hláskou němou, ani krátkou samohláskou. Na i končí jenom tři, totiž $meli$ (med), $kommi$ (gumma), $peperi$ (pepř). Na γ (v) končí pět slov. Podstatná jména středního rodu končí v tyto a v n a s .

22. Vlastnosti a požadavky básnické mluvy.

Přední vlastností básnické mluvy jest, aby byla jasná a nebyla nízká. Nejjasnější jest ta, jež se skládá z obyčejných slov, ale jest nízká. Příkladem jest poesie *Kleofontova* a *Sthelenova*. Vznešená však a zaměňující všednost jest ta, jež užívá slov nezvyklých. Nezvyklými rozumím slova nářečná, metaforu, slova prodloužená a všechno, co se odchyluje od obyčejného výrazu. Ale užije-li někdo v své básni toho všeho zároveň, vznikne buď hádanka nebo barbarismus; z metafor totiž hádanka, ze slov nezvyklých barbarismus. Neboť podstata hádanky tkívá v tom, že ten, kdo mluví, spojí spolu věci nemožné, ačkoli mluví o věcech skutečných. To není možno učiniti, spojí-li se slova užívána jen ve vlastním smyslu, nýbrž spojením metafor, jako na příklad:

„Muže jsem viděl, jak muži měď na tělo připínal
ohněm“

a pod. Ze slov nezvyklých vzniká barbarismus.

Básnická mluva at' je tedy těmito druhy slov jen promíchána. Neboť slova nezvyklá, metafora, ozdobný výraz a ostatní jmenované druhy způsobí, že mluva nebude všední a nízká, obyčejná pak způsobí, že bude jasná.

K jasné a nevšední mluvě ne nepatrnou měrou přispívá prodloužení, zkrácení a pozměnění slov. Neboť nezvyklost, jež vzniká odchylkou od obyčejnosti, způsobí mluvu nevšední, ale shodou s obvyklým výrazem jasnost. Proto není správná výtka těch, kteří tento způsob mluvy kárají a posmívají se *Homérovi*, jako *Eukleides* starší, jenž míní, že není žádné umění dělati verše, je-li dovoleno prodlužovati slabiky podle libosti; sám pak na posměch složil v tom slohu verše:

„Épicharén eidon Marathónade bádzonta“

a

„ú� an g'eramenos ton ekeimú ellébóron“.

Ovšem užívati tohoto způsobu nápadně, jest směšné; ale správná míra jest společným požadavkem pro všechny druhy; vždyť ten, kdo by metafor, nezvyklých výrazů a ostatních druhů užíval nevhodně a záměrně pro smích, dosáhl by stejného výsledku.

Jakou přednost však má užívání vhodných slov v básních, je možno pozorovati, vkládají-li se obyčejná slova do verše. O pravdě našeho tvrzení je možno přesvědčiti se též při výraze nezvyklém, při metaforách a ostatních způsobech, když se místo nich kladou slova obyčejná. Na př. tentýž iambický verš jako *Aischylos* složil *Euripides*, ale tím, že změnil jediné slovo, vloživ slovo neobvyklé místo obyčejného a obvyklého, jeví se jeho verš krásným, verš *Aischylov* prostým. *Aischylos* totiž ve *Filoktetovi* utvořil verš:

„A nemoc, která jíď z masa nohy mé“,

Euripides však slovo „jíď“ zaměnil slovem „se hostí“:

„A nemoc, jež se hostí masem nohy mé“.

Rovněž kdyby někdo ve verši:

„Teď však takový křeček — a tižera, beze vši síly“,
užil obyčejných slov:

„Teď však takový malý a slaboučký beze vši síly“.

Rovněž kdyby místo

„Přistaviv nevelký stůl a nevzhlednou židlici k němu“,
řekl:

„Přistaviv mizerný stůl a ošklivou židlici k němu“.

A kdyby místo „břehy řvou“ řekl „břehy vřiskají“.

Mimo to *Ariřrades* se posmíval tragickým básníkům,
že prý se vyjadřují tak, jako nikdo v obyčejném hovoru,
na př. „*dómatón apo*“, nikoli „*apo dómatón*“ (od do-
1450 má) a „*Achilleós peri*“, nikoli „*peri Achilleós*“ (o Achil-
lea), nebo „*sethen*“ (tebe), „*egó de nin*“ (já pak jej)
a pod. Neboť všechno to, poněvadž se nevyskytuje v oby-
čejné řeči, působí, že mluva má nevšední ráz; a to on
nevěděl.

A je důležitě užívatí náležitě každého výrazu z těch,
jež byly uvedeny, i složených slov i slov nářečných, ale
nejdůležitější jest dověsti dobře tvořit metafory. Neboť
pouze to nelze převzítí od jiného, je to známkou nadání;
tvoříti totiž dobré metafory znamená postřehovat podob-
nosti mezi věcmi.

Slova složená se nejlépe hodí pro dithyramby, slova
nezvyklá pro básně epické, metafory pro básnictví iam-
bické. V herojské poesii lze upotřebiti všech druhů,
o nichž jsme mluvili, v iambické však, poněvadž napodo-
buje nejvíce skutečnou řeč, hodí se taková slova, kterých
se asi užívá v hovoru; taková jsou slova obyčejná, meta-
fory a výrazy ozdobné.

Tedy o tragedii a o napodobení jednáním ať stačí, co
jsme řekli.

B. O POESII EPICKÉ

23. *Epos a dějepis. Podobnosti a rozdíly mezi epickým
básnictvím a tragedií. Přednosti Homérových básní.*

Co se týče epického básnictví a napodobujícího v jed-
notném metru, je zjevné, že děje mají býti sestaveny dra-
maticky jako v tragediích, a to o jedné události celistvě
a úplné, mající začátek, střed a konec, aby báseň jako
živá bytost jednotná a celistvá působila libost, odpoví-
dající její podstatě. A skladba básně nesmí míti ráz
dějepisů, v němž se ve vypravování nelze vázati na jed-
diný čin, ale který má vykládat o určité době, co se v ní
událo jednotlivci nebo více osobám, při čemž vzájemný
vztah jest nahodilý. Neboť jak v téže době byla svedena
námořní bitva u Salaminy a bitva s Karthagiňany na
Sicilii, ač nikterak nesměřovaly k témuž cíli, tak i v ča-
sovém pořadí se někdy stane jedno po druhém, aniž
z toho vzniká jeden společný cíl.

Ale skoro většina básníků si tak počíná. Proto, jak
jsme řekli již nahoře, i v tom jest asi *Homeros* bohem
nadaným básníkem proti ostatním, že se nepokusil líčiti
celou válku, ačkoli měla začátek a konec; neboť báseň
by hyla příliš rozsáhlá a nepřehledná, anebo, byla-li by
zachována pravá míra v délce, byla by zamotaná pro svou
rozmanitost. On si však vybral jenom jednu část, užil
četných vsuvek, jako jest Seznam lodí a jiné přídávky,
jimiž prolétá svou báseň.

ostatní básníci však skládají báseň o jednom muži,
o jedné době a jedné události, třebaž o mnoha dílech,
jako básník Kyprii a Malé Iliady. Proto se z Iliady a
Odysseie dá vytvořiti po jedné tragedii, nejvýše po dvou,
ale z Kyprii mnoho a z Malé Iliady více než osm, jako

na př. Spor o zbraň, Filoktetes, Neoptolemos, Eurypyios, Odysseus jako žebrák, Lakonské ženy, Dobytí Troje, Odplutí, Sinon a Trojanky.

24. *Druhy, délka a metrum epických básní. Homeros vzorem epickým básníkům.*

Mimo to epická báseň má mítí tytéž druhy jako tragédie — má totiž býti buď jednoduchá nebo složitá, buď povahová nebo vzrušující —. Také její části mimo hudbu a divadelní předvádění mají býti stejné; vždyť potřebuje i obratů i poznání i částí citově vzrušujících; mimo to i myšlenková stránka a mluva má býti krásná. To všechno se vyskytuje nejprve a v dostatečné míře u *Homéra*; z jeho obou básní jest *Ilias* jednoduchá a citově působivá, *Odysseia* pak složitá, neboť celá je protkána anagnorisemi, a je povahová. Kromě toho *Homeros* předstihuje všechny básníky mluvou a myšlenkovým obsahem.

Epická báseň se však od tragédie liší délkou skladby a metrem.

Pro délku tedy dostačuje určení, jež jsme již stanovili; neboť jest třeba, aby se začátek a konec mohl zároveň přehlédnouti. Tomu by tak bylo, kdyby skladby byly kratší, než byly skladby starých epiků, a kdyby se blížily počtu tragédií, jež bývají stanoveny pro jeden poselech. Epická báseň se pro rozšiřování své velikosti hodí mnohem spíše než tragédie, poněvadž v tragédiích není možno, aby se mnoho dílčích událostí předvádělo zároveň, nýbrž jenom část, jež se po každé uskutečňuje na jevišti a jest úlohou herců; avšak v epické básni, poněvadž má tvar vypravování, lze současně vypisovati

mnoho dílčích událostí, jimiž se zvyšuje hodnota básně, patří-li skutečně k věci.

To je tedy přednost epické básně, jež se týká velkoleposti; a mimo to má ještě tu, že posluchači vkládáním vloček poskytují střídání nestejných úseků, jež jdou za sebou; neboť jednotejnost brzy nasytí a působí, že tragédie propadají.

Herojské metrum se osvědčilo zkušeností. Bylo by totiž nevhodné, kdyby někdo báseň, jejímž úkolem jest vypravování, chtěl skládati v nějakém jiném metru nebo v mnohých; neboť herojské metrum jest ze všech nejkldnější a nejvážnější — proto také nejvíce připouští slova nářečná a metafory. Ale iambický trimetr a tetrametr trochejský odpovídají pohybu; tento je vhodný k tanci, onen k jednání. Bylo by to také ještě něco zvláštního, kdyby je někdo mísil, jako *Chairemon*. Proto nikdo nesložil dlouhou skladbu v jiném verši než v herojském čili v hexametu daktylském, ale, jak jsme řekli, již sama přirozenost věci učí voliti pro ni vhodné metrum.

Jak si v epické básni má básník počínat, správně z básníků poznal jediný *Homeros*, jenž i v mnohém jiném ohledu zasluhuje chvály. Básník totiž ať sám mluví co nejméně, neboť s toho hlediska jistě není napodobitelem. Ostatní básníci v celé básni vystupují sami a jiné osoby napodobují jen málo a zřídka kdy, on však po krátkém úvodu uvádí hned muže nebo ženu nebo nějakou jinou osobu, a nikoho bez povahy, nýbrž každého s určitou povahou.

V tragédiích je nutno předváděti věci podivuhodné, ale to, co odporuje rozumu, čímž se nejspíše působí podivuhodné jevy, jest možné spíše v básni epické, poněvadž čtenář tu nevidí jednající osobu. Neboť podrobnosti, týkající se událostí, jak Hektor jest pronásledován,

byly by zjevně na jevišti směšné; Řekové by tu stáli a nepronásledovali by ho a Achilleus by jim to posunky zakazoval. Ale v epické básni to zůstává skryto. Podivuhodné se však líbí; známkou toho jest, že každý, kdo přináší zprávu, obyčejně něco přidává v domněni, že se tím zavděčí.

Především však Homeros naučil i ostatní básníky, jak se mají vypravovati věci nepravdivé, vymyšlené. Záleží to na klamném úsudku. Jestliže totiž, když jest nebo se děje jedna věc, také jest nebo se děje druhá, mají lidé zato, že jest nebo se děje také první věc, když jest druhá. Ale to je klam. Proto je potřebí, je-li první věc nepravdivá, aby se přidala druhá, jež by skutečně byla nebo se stala, jestliže by se stala první; protože totiž víme, že druhá věc je pravdivá, usuzuje naše duše nesprávně, že i první skutečně jest. Příklad toho jest v Umývání nohou.

Jest však třeba dáti přednost věcem nemožným, ale pravděpodobným před možnými, ale neuvěřitelnými. Děj se nesmí skládati tak, aby obsahoval nelogické části; jest třeba usilovati o to, aby, pokud možno, neměl nic, co by odporovalo rozumu; není-li to možné, ať je to mimo vlastní děj, jako na př. že Oidipus nevěděl, jak Laios zahynul. Nemá to však býti v dramate samém, jako v Elektré poslové o hrách pythijských nebo v Myszech ten, jenž vykonal cestu z Tegee až do Mysie, aniž promluvil slova. A tak říkati, že by se tím zničil celý děj, bylo by směšné; neboť děj se tak skládati nemá. Jestliže jej však básník tak složí a zdá se srozumitelnější, jest připustiti i to, co je něčím nesmyslným, ježto i v Odyssei nepřírozené okolnosti, týkající se vysazení Odyssea, byly by zjevně nesnesitelné, kdyby to udělal básník špatný. Tu však básník ostatními přednostmi zakrývá a lahodným činí to, co je nesmyslné.

Slovní strážce ať se věnuje zvláštní péče v částech, které nejsou důležité a nevynikají ani líčením povah, ani myšlenkovým obsahem; naopak zase mluva příliš skvělá zastíhuje povahy i myšlenky.

25. Sporné otázky v tragedii i v epickém básnictví a jejich řešení.

Kolik a jakého druhu jsou sporné otázky a jejich řešení, vysvětlíme asi, budeme-li uvažovati takto: Poněvadž básník jest napodobitelem jako malíř nebo kterýkoli jiný výtvarný umělec, musí vždy napodobovati jedním ze tří způsobů, buď totiž jaké věci skutečně byly nebo jsou, nebo za jaké se pokládají, nebo jakými se zdají, anebo jaké býti mají. To se vyjadřuje řečí, buď slovy obyčejnými nebo i nezvyklými i metaforami. A řeč má mnoho obměn, neboť v tom ponecháváme básníkům volnost. Kromě toho jest uvážiti, že v básnické tvorbě (*poietiké*) neplatí stejná pravidla pro správnost jako v umění spravovati obec (*politiké*) nebo v kterémkoli umění jiném. V básnictví samém se mohou vyskytovat dva druhy chyb, jeden se týče jeho vlastní podstaty, druhý věci nahodilých. Jestliže si totiž vybralo k napodobení předmět, který nemůže napodobiti pro svou neschopnost, jest to jeho chyba; jestliže však nechybilo ve správné volbě látky, nýbrž na příklad v tom, že kuň vykročil oběma pravými nohama najednou, nebo udělalo-li chybu proti pravidlům jednotlivé vědy, na př. proti pravidlům umění lékařského nebo některého jiného umění, nebo vytvořilo-li něco nemožného, je to chyba jen nahodilá. A tak výtky v sporných otázkách jest třeba řešiti s těchto hledisk:

Nejprve uvažujme o sporných otázkách, jež se týkají

samého umění. Jest vytvořena věc nemožná; je to sice chyba, ale je to správné, jestliže tím umění dosahuje svého vlastního cíle. Neboť, jak bylo řečeno, účelu a cíle se dosáhne, jestliže se tato nebo jiná část stane překvapivější. Příkladem jest stíhání Hektora. Bylo-li však také možno účelu dosíci více méně v souhlase s pravidly umění, jež se těchto věcí týká, bylo chybeno nepravě. Neboť, je-li možno, nemá se chybovati vůbec nikde.

Za druhé jest třeba tázati se, čeho se chyba týká, zda podstaty umění nebo něčeho nahodilého. Neboť jest menší chyba, nevěděl-li tvůrce, že laň nemá rohy, než zobrazil-li ji tak, že se sobě nepodobá.

Kromě toho výtku, že něco není vylíčeno pravdivě, jest třeba řešiti tak, že to takové býti má. Tak na př. *Sofokles* říkal, že líčí lidi, jací býti mají, *Euripides* však, jací jsou.

Nenlí tu však ani jeden, ani druhý případ, jest namítnouti, že se to tak povídá, na př. o bozích. Snad totiž není ani lépe, ani pravdivo o nich tak mluvit, ale jest tomu tak, jak myslí *Xenofanes* — jest však možno aspoň říci: „Tak se vypravuje.“

Jiné věci snad nejsou lépe řečeny, ale bylo tomu tak, jako na př. to, co praví *Homeros* o zbrani:

„... oštěpy v zemi,
vbodeny dolním koncem, jim trčely, ...“

neboť takový byl tehdy obyčej, jak to ještě dodnes činí *Illyrové*.

Při otázce, zdali někdo něco krásně nebo nepěkně řekl nebo vykonal, jest třeba uvažovati nejen se zřením k tomu, co bylo vykonáno nebo řečeno, je-li to dobré či zlé, nýbrž také se zřením k osobě jednající nebo mluvící, dále vzhledem ke komu se stalo, kdy, pro koho nebo za ja-

kým účelem, na př. zda pro větší dobro, aby se stalo, či pro větší zlo, aby se odvrátilo.

Jiné otázky jest třeba řešiti úvahou o slovním výraze, na př. nářečím ve verši:

„*Nejprve jejich mezky a ohaře napadal rychle*“.

Homeros snad míní ne mezky, nýbrž hlídače. Nebo praví-li na jiném místě o *Dolonovi*:

„*Ten sic postavou svou byl nehezky* ...“

nemyslí tělo nesouměrné, nýbrž nepěkný obličej, neboť *Kreťané* slova „krásného vzhledu“ užívají ve smyslu „krásného obličeje“. Tak také slovy:

„*silnější (zóroteron) namíchej víno* ...“

nemíní víno nesmíchané jako pro pijáky, nýbrž výraz „zóroteron“ znamená „rychleji“.

Jiné je řečeno metaforicky, na př.:

„*Všichni bohové spali, i mužové* ...
po celou noc ...“

a zároveň praví:

„*Kdykoli na trojskou pláň (král Achaiů) obrátil oči (divil se)* ...“

šalmají zvukům a pištal a hluku ...“

Tu je metaforicky řečeno „všichni“ místo „mnozi“, neboť všechno znamená nějaké množství. Rovněž metaforicky je řečeno:

„*(koupelí Ókeanových) sám jediný účasten není*“.

Neboť co jest neznámější, pokládá se za jediné.

Jiné otázky se řeší posunutím přízvuku, jako *Hippias* z *Thasu* změnil verš „*didomen de hoí*“ v „*didómen de hoí*“ a „*to men hú katapythetai ombró*“ v „*to men ú katapythetai ombró*“.

Některé jiné se řeší znaménkem, jako na př. *Empedokles* praví:

„Smrteľným stalo se ihněď, co nesmrteľné dřív bylo,
čisté co bylo dřív, se smísilo.“

Něco zase rozlišením dvojího vztahu:

„... již minula většina noci.“

Neboť slovo „většina“ může mít dvojí vztah.

A konečně jiné se řeší zvyklostí mluvy. Vínu smíchanému s vodou říká se „víno“ a mědikovci (*chalkeis*) se nazývají ti, kdo zpracují železo. Proto se o Ganymedovi praví, že Diovi nalévá víno, ačkoli bohové víno nepijí. Bylo by to možno řešiti také metaforicky.

Kdykoli se zdá, že některé slovo značí nějaký odpor, jest třeba také uvážiti, kolikerý asi význam má na uvedeném místě, jako na př. ve verši

„... tam se zdrželo kovové kopí“

je třeba zkoumati, kolikerý význam může mít výraz „tam býti zdržěn“; musí se uvážiti, zda se má chápati tak či onak, právě opačně, než jak praví *Glaukon*, že lidé něco bezdůvodně předpokládají, rozhodují si to sami a z toho usuzují, a pak jako by básník řekl, co se zdá jim, vytýkají mu, jestliže je to v odporu s jejich domněnkou. Tak je tomu i v případě *Ikariovů*. Má se totiž zato, že byl *Lakon*; pak ovšem bylo nesmyslné, že se s ním *Telemachos* nesetkal, když přišel do *Sparty*. Ale spíše je tomu tak, jak tvrdí *Kefallenští*; říkají totiž, že si *Odysseus* u nich vybral manželku a že se její otec jmenoval *Ikadios* a ne *Ikarios*. Je pravděpodobno, že tato výtka vznikla omylem.

Vůbec však to, co jest nemožné, je třeba omluviti buď požadavky básnického tvoření, nebo tím, že je to lepší

anebo že to odpovídá obecnému mínění. V uměleckém tvoření se totiž sluší dáti přednost spíše tomu, co je sice nemožné, ale je uvěřitelné, před tím, co je sice možné, ale je neuvěřitelné. Možná, že lidé nejsou takoví, jak je maloval *Zeuxis*, ale je to tak lépe; vždyť obraz má předstihovati skutečnost. Obecným míněním je třeba omluviti to, co odporuje rozumu, a také tím, že totéž někdy rozumu neodporuje, neboť jest pravděpodobno, že se dějí věci i proti pravděpodobnosti. Zdánlivé odpory jest třeba posuzovati tak, jak to činí vyvracející důkazy v řečech, zda je řečeno totéž a vztahuje se k téže věci a zda jest řečeno v témž smyslu; proto je třeba přihlížeti také k básníkovi, zda odporuje tomu, co sám praví, či tomu, co při tom myslí člověk rozumný. Správně se však básníkovi vytýká jak nelogičnost, tak špatnost, když jich bez jakékoli potřeby užije, jako *Euripides* nelogičnosti u *Aigea* nebo špatnosti u *Menelaa* v *Orestovi*.

Výtky tedy vyplývají z pěti hledisk; buď se vytýká nemožnost nebo nelogičnost nebo škodlivost nebo odpor anebo nesprávnost s hlediska pravidel umění. Při řešení jest nutno přihlížeti k uvedeným druhům; jest jich dvanáct.

26. Srovnání básnictví epického s tragedií. Přednost tragédie před epikou.

Můžeme se však snad octnouti v nesnázi, zda jest lepší napodobení epické než tragické. Neboť je-li napodobení méně hrubé lepší — a lepší jest vždy to, jež má zřetel k lepším divákům —, jest příliš zřejmo, že to, jež napodobuje všechno, jest hrubé. Neboť umělci, jako by diváci nechápali, kdyby sami nic nepřidali, velmi mnoho se pohybují, jako na příklad písteč sebou házejí, když mají

napodobiti diskos a svého náčelníka tahají, když mají hráti Skyllu. Tragedie tedy jest prý taková, jak také soudili dřívější herci o pozdějších, jako na př. Mynniskos nazval Kallippida opicí, poněvadž příliš přeháněl, a taková pověst šla i o Pindaroví. A jak se títo herci mají k sobě, tak se celé to umění má k básnictví epickému. O tomto se říká, že se hodí pro obecnostvo vzdělané, jež nepotřebuje vnějšího předvedení, tragické básnictví však pro lidi obyčejné. Je-li tedy hrubé, bude zjevně horší.

Ale předně výtka ta se netýká básnictví, nýbrž herectví; vždyť ten, kdo přednáší, může přeháněti přednesem, jako *Sosistratos*, a také ten, kdo zpívá, jak to činil *Mnasitheos* Opuntský. Kromě toho nelze zamítati každý pohyb, ježto se neodsuzuje ani tanec, leda pohyb lidí neobratných; to se také vytýkalo *Kallippidovi* a nyní jiným, že nedovedou v tom napodobit ženy uslechtilé. Mimo to tragedie plní svůj úkol i bez pohybu, bez provozování, právě tak, jako báseň epická; neboť pouhým čtením se ukazuje, jaká jest. Vyniká-li tedy v ostatních věcech, není nutno, aby se jí toho dostalo. Kromě toho má všechno jako báseň epická, vždyť může užívat i téhož metra a mimo to v nemalé části má hudbu a scénickou výpravu, již se nejzřejměji působí požitkem. Nadto zřejmě působí i při čtení i při provozování.

Jinou její předností jest, že při menší délce dosahuje cíle napodobení; neboť zhuštěnější děj se více líbí, než děj, který dlouhým trváním je rozvláčný, na př. jako kdyby někdo *Sofokleova* *Oidipa* složil v tolika verších, kolik jich má *Ilias*.

Konečně epické napodobení je méně jednotné. Známkou toho jest, že z kterékoli epické básně je možno utvořiti více tragedií. A tak jestliže básníci učiní předmětem své básně pouze jeden děj, jeví se buď useknutým, je-li

podán stručně, nebo vodnatým, řídí-li se délkou epického verše. Mním to na př., i když epická báseň je složena z více událostí, jako *Ilias* a *Odysseia* má mnoho takových částí, jež i samy o sobě mají určitou velikost. A přece tyto básně jsou složeny, pokud možno, co nejlépe a jsou především napodobením jednotného děje.

Jestliže tedy tragedie vyniká po všech těch stránkách a mimo to ještě splní svůj umělecký úkol — nemá totiž působiti libovolný požitek, nýbrž ten, který jsme uvedli —, jest zřejmo, že jí náleží přednost před epickou básní, ježto svého účelu dosahuje ve větší míře.

Tolik tedy budiž řečeno o tragedii a o epické básni, o jejich podstatě, družích a částech, kolik jich jest a v čem se liší, a také, které jsou příčiny toho, že jsou tvořeny dobře nebo ne, a o námitkách a jejich řešení.

POZNÁMKY

(Číslice před hesly označují stránku překladu.)

Kapitola I.

25 *jak se má skládati látka*: mýtos znamená u Aristotela smyšlené vypravování (srov. *Metafys.* I, 2); v poesii pak znamená i skladbu příběhů a tím látku básnického díla (fabula, báj, děj, příběh, obsah).

— *a podobně všechno ostatní*: tato slova svědčí o tom, že spis měl obsahovati celou nauku o básnictví. Srov. úvod.

— *od toho, co jest první*: t. j. A. chce určit nejprve podstatu, pojem poesie a umění vůbec, neboť pak podmiňuje to, co je jednotlivé. A. tu má na mysli své rozlišení „próton fysei“ (první přirozeně) a „próton pros hémás“ (první vzhledem k nám). Viz heslo „dřívější“ ve *Vysvětlivkách* v překladu spisu „O duši“.

— *Všechny druhy*: A. vypočítává druhy t. zv. umění krásného na rozdíl od umění spíše praktického, ale jenom ty, jež Řekové nazývali „músiké“, na rozdíl od umění výtvarného. Umění rázu praktického (srov. úvod k *Poetice* a v *Metafysice pozn.* ke str. 34) slouží jen praktickým potřebám (*Metafys.* I, 1), kdežto úkolem umění musického jest ušlechtilá zábava, vzdělání (*paideia*) a očistění (*katharsis*) jistých citů. (*Polit.* VIII, 7, v překl. u Laichtera str. 273.)

Známé rozdělení básnictví na epické, lyrické a dramatické stejně jako Aristoteles naznačil již Platon. Ale do těchto tří druhů nelze vhodně zařadit některé básnické výtvoary, jako přísloví, přípověď, hádanku, vtip, satiru, parodii a p. Proto je prof. Kat. Svoboda ve sp. „Druhy básnictví“ shrnuje pod názvem „pragmatické básnictví“, t. j. objektivní zobrazování přítomného světa (*prágma* = věc). Připomíná ovšem, že jsou tu přechody, v lyrice jsou epické prvky a v epice zase lyrické a v dramatu prvky lyrické.

— *básnictví dithyrambičké*: dithyramby byly původně lyricko-epické písně sborové k počtě boha Dionysa, vyjadřující žalost nebo radost nad jeho osudy. Později hrál dithyrambos látku i odjinud; v době Aristotelově bylo to jakási hudební drama, v němž k sborové písni byly připojeny sólové zpěvy herců. (Ferd. Stiebitz, *Stručné dějiny řecké literatury*, Praha 1940, str. 52 a n.) Srov. pozn. ke str. 10.

— *jsou veskrze napodobením*: t. j. tvořením obrazu. (Viz úvod.) Že umění je napodobením, říká A. také ve Fysice (II, 8): „Umění vůbec jedny věci dokonává, jež příroda nemůže vykonat, druhé napodobuje.“ Člověk nad ostatní živočíchy vyniká tím, že myslí, má vědu a umění a smysl pro mravnost. Rodí se sice bosý, nahý a bezbranný, ale je vynalézavý (theoretikos, Probl. XXX, 2). Kdežto zvířata mají jediný obranný prostředek a nemohou jej zaměnit s jiným, člověk má možnost mnoha obranných prostředků, jež může zaměnit podle vůle a potřeby; příroda mu dala rukou jako nástroj nástrojů a schopnost, aby si osvožil umělé dovednosti. (O částech živočichů IV, 10.) A když uměním napodobuje přírodu, nespokojuje se tím, že by jí jenom kopíroval, nýbrž doplňuje to, co schází, zušlechťuje, idealisuje.

Umění za napodobení prohlásil Platon v Ústavě X. kn. (v překladu Fr. Novotného u Laichtera str. 345 a n.). Výraz sám o sobě říká jenom, že umělecká činnost používá skutečných jevů, podobných zjevům uměleckým. Na př. obsah básně je čerpán ze skutečné látky, na kterou básník svým způsobem nazírá, utvářeje ji v básnický obsah. A tak básně napodobuje i to, co vzniká v duši samé, jak se chová k danému a pojatému obsahu, čím na něj odpovídá. Francouzský spisovatel A. Maurois napsal: „Mým východiskem je vždy skutečno. Osobnost zraje pomalu. Živí se z tisíceroch přímých zkušeností. Pak počne žít svůj vlastní život, a teprve když je utvořena v mé mysli, pustím se do vymýšlení vět, jež neřekla, ale jež by od ní mohly pocházeti.“ A T. G. Masaryk píše: „Umění není napodobením přírody. Umělec svět poznává, ale samostatně skládá svůj svět ze svých prvků.“

Je známo, že podle toho, jak se pohlíželo na napodobení, vznikly v pozdějších dobách směry naturalismus a realismus. Onen kladl váhu na věrné napodobení skutečnosti, tento žádá, aby umělec měl stálý zřetel ke skutečnosti, nejen když látku vybírá, nýbrž i když ji zpracovává; ovšem pojem skutečnosti tu často býval zúžován. Zřetel ke skutečnosti, k životu zdůrazňuje také Aristoteles, ale skutečnost

podle něho je umělec jenom podnětem; umělec tvoří typy, idealisuje, a v tom je jeho podstata. Aby umění vyhovělo předstávám o skutečnosti, musí se nějak shodovat se skutečností, protože se jinak vzdalovalo života. Ale aby představy vyhovily umění, vyzádují, aby byly idealisovány, t. j. mají nějak vyhovovati rozumovým pojmům, jaké si tvoříme o osobách a věcech, neboť umělecká pravdivost je souhlas se zákony a požadavky ducha. Umělecký výtvor je vždy napodobením skutečností jenom oduševněn, kterou umělec upravuje podle ducha. Umění je projev ducha. Má v něm převahu smyslové vnímání (dojmy zrakové, sluchové a j.) a obrazivost, ale základem je duchovní zážitek a duchovní činnost. Umění tedy není napodobením ve smyslu vulgárním, ale danou, odzporovanou skutečností musí umělec proloupti svou duší; je pak v kompozici, konstrukci, hmotnými prvky chce vyjádřiti tvar, nějakou pravdu. Proto umělecké dílo, jak praví F. X. Šalda, charakterisuje objektivnost, jež je dána tím, že dílo vzniká zřiráním skutečnosti. A v této souvislosti je možno mluvit také o tendenci v umění, neboť umělecké výtvořiny jsou zdrojem estetického zálibení i ostatním lidem. Umělecký výtvor se mění v dílo sociální. Umění působí na prostředí, podrobuje si a přizpůsobuje si posluchače, čtenáře, diváka, formuje je k své podobě. Umělecké dílo nepotřebuje vybízet, ale strhuje k sobě — proto Aristoteles vyzdvihuje rozdíl mezi básnictvím a řečnictvím. Umělec vtlačuje do díla viděný tvar a tvoří, aby působil. (Srov. na př. u nás: J. B. Foerster chtěl šířiti lásku, Březina hlásati bratrství duší, Wolker sociální spravedlnost.) Umění je sice povahou a předmětem univerzální, ale je to vše lidská, i je závislá na dispozicích a náladě subjektu, jež v předmětenstvu našla vhodnou příležitost projevit se. A tak umění je závislé na všem, co tělu člověka a jeho inteligenci vtiskuje společnost, duchovní tradice a historie. Tak se umělec, básník stává mluvčím doby, vyjádří, co národ prožívá. Proto F. X. Šalda říká, že všechno umění je tendenční. (Šaldův zápisník VI, 237 a n.) Ovšem podle Šaldy tendence není intence, t. j. vnějškový záměr, který dílo zabíjí. Nabude-li totiž v uměleckém díle vrchu vůle, rozřítí se v něco beztvárého: v agitaci, heslovost, v čistou didaktiku. Propagační umění se stává vždy služkou a tím ztrácí svou autonomnost.

— *napodobují různými prostředky*: tutéž náladu je možno vyjádřiti slovy, tóny, posunky, nebo prostorovými tvary a barvami. Tyto různé věci jsou umělecké prostředky, jimiž se látka představuje, aby způ-

sobila estetický dojem. Malířství užívá barev, sochařství tvarů, hudba tónů, básnictví slov; básnictví je tedy umění slovesné.

— *pro pouhé přirozené nadání:* rukopisné čtení „fónés“ změnil Maggi ve „fyséós“, ale jini ono čtení pokládali za pravděpodobnější, třebaže čtení „fyséós“ odpovídá věcně; neboť Aristoteles klade často proti sobě přirozenost a umění. (Srov. Kar. Svoboda, *L'Esthétique d'Aristote*, str. 34, pozn. 5.) V předkladu připojuji i čtení „fónés“.

— *rytmem, řečí a melodií:* rytmus jako pravidelné střídání tónů, řeč je prostředek dorozumívací co do myšlenkového obsahu, melodie (tak je tu přeloženo řecké harmoniá) je výškový poměr tónů po sobě následujících. Srov. i pozn. ke kap. 4.

26 *jako hra na syringu:* syrinx byla zvláštní, pastýřská píšťala, složená prý bohem pastýřů Panem z několika spojených píšťal tloušťky postupně rozdílné.

— *Jenom rytmem bez melodie:* A. tedy neprávem myslí, že k tanci není potřeby hudby nebo zpěvu; obě však od začátku bylo spojováno.

— *napodobují ... rytmickými pohyby:* t. j. rytmem svých posunků: rytmem pohybu nohou i celého těla i obličeje (mimika). Mimickým tancem hývaly znázorňovány celé příběhy. Tak prý řecký tanečník Telestes svým tancem znázornil děj celého Aischylova dramatu „Sedm proti Thebám“.

— *užívá pouhých slov:* výraz „logoi“ znamená řeč nevázanou, na př. dialogy Platonovy, mimy Sofronovy; metra = logos a rytmus, a obojí jest bez hudby (psilon). Skladba veršem (bez hudby) zase může být složena buď vůbec z veršů týchž (epos z hexametrů) nebo z veršů různých (na př. elegie).

— *nemá právě společného jména:* anónymos; přidal Bernays. (Srov. K. Svoboda v uv. sv. str. 46, pozn. 5.) A. míní to, co my nazýváme krásnou literaturou; poznal tedy spojitost mezi básněmi ve verších a básněmi v prose. Jmenujeme-li však my řeč básnických skladeb řečí vázanou a prosu řečí nevázanou, je třeba připomenouti, že Řekům byla i prosa, pokud byla dílem slohového umění, řečí vázanou, neboť i ona musela mít omezení (peras); ovšem pokus vystihnouti omezení prosaického slohu byl spojen s nebezpečím, že vyvrátí mez-níky mezi prosou a poesíí. (Fr. Novotný, *Gymnasion*, Praha 1922, str. 37—38. Srov. i A-ovu *Rétoriku III*, kn.)

— *Sofronovy a Xenarchovy mimy:* Sofron a jeho syn Xenarchos ze Syrakus (5. stol. př. Kr.) skládali rytmisovanou prosou obrázky za všedního života mužů a žen. Sofron byl oblíbený autor Platonův. — Mimos předváděl hrou, monologem nebo dialogem krátký výjev ze života.

— *rozmluvy se Sokratem:* mýněny jsou filosofické spisy žáků Sokratových, zejména Platonovy. A. pokládá Iloméra za autora *Iliady*, *Odyseie* a básně „Margütes“.

— *Empedokles:* ze Sicílie, známý lékař a filosof (5. stol. př. Kr.) vložil své učení metricky (v hexametrech) a v básnické dílo. (Srov. A-ovu *Metafys.* I, 4, v čes. překl. u Laichtera str. 41 a n.) A. chce naznačit, že je rozdíl mezi poznáním pojmovým, vědeckým a poznáním uměleckým, a tedy i mezi dílem vědeckým a uměleckým. Patrně z těchto důvodů: Básnictví je uměním slovesným. Poněvadž je uměním, líší se od ostatních lidských činností, jež se projevují také slovem, řečí; slovo je tedy společným prostředkem a nástrojem s ostatní slovesností. Každý slovesný projev chce něco povědět za nějakým účelem; chce buď prostě něco oznámit, poučit nebo přesvědčit a vybičnout. Podle obsahu je tu tedy účel theoretický a praktický: slovesnost pouhě vědecká a řečnická. Vědecká chce o tom, co pronášá, poučit; chce říci, jak se věc má či nemá, popisuje jí a také dokazuje. Věda se snaží věci poznati a podati tak, jak jsou v sobě, není tu nic osobního, vědění chce uvéstí ve shodu s věcmi. Vědecký projev tedy nemá zapotřebí estetické hodnoty; a s použitím úkolem nesouvisí. Proto A. Empedoklea za básníka nepokládá. Básnická řeč je také prostředek sdělování a dorozumívání, ale je zaměřena esteticky, chce být esteticky účinná. Ovšem vědecký, po případě filosofický projev — jako u Empedoklea — může mít též estetické přednosti, a Empedokleovo dílo je má, čímž nemusí trpět vědecká, resp. filosofická cena, ba může přispívat k objasnění věci a k upoutání. Tak to měl na mysli na př. římský básník-filosof Lucretius, který v básni „O přírodě“ (přeložil Jos. Kolář u Laichtera v Praze 1948) ke konci I. kn. a na zač. IV. kn. píše:

.... temné věci tak jasnou opěvám písní,
půvalem, který darem je Mus, své výklady krásle.
Neboť úsilí toto, jak zdá se, má dobrý svůj důvod.
..... když většinou učení toto
strohě zdá se být tům, kdo nemají záliby pro ně,

od něhož vědní dav se s nechutí odvrací, chtěl jsem líbeznu básnickou mluvou ti vyložit učení naše, sladkým jakoby medem je vnaďe, jež skýtají Musy, zdali bych nemohl snad tmu zpádem pozornost tvoji upoutat ke svým veršům, až plně lys rozamez pronik' večkeru podstatu světa a poznal užitek toho."

O myšlence filosofického básnictví u Platona, jemuž básnictví nebylo totožné s veršováním, ale filosofie mu byla největším musickým uměním, srov. Fr. Novotný, O Platonovi, d. I. u Laichtera v Praze 1948, str. 288 a n. a 300. — Aristoteles dce říká, že básnictví, pokud jde o nalezení souvislosti mezi událostmi, o vysvětlení příčin zjevů a o vidění ideje, o proniknutí k podstatě věci, je blíže filosofii než dějepis (srov. úvod), ale veršované dílo, jemuž jde o vědecké poučení, není básní v pravém a plném slova smyslu. Jak víme z *Metafysiky* (I, 9), A. nebyl přítelem ani básnických obrátů ve filosofii. — Ona otázka ostatně trvá dodnes. Jsou filosofové-básníci a jsou básníci-filosofové. Někdo výše cení filosofy-básníky, jiný zase myslí, že nic není méně dobré než „básnivý“ filosof, protože tam, kde filosofie musí dávat výpověď naprosto jednoznačnou, potřebuje pravdu, musí básnicko dílo mít „půvab a mnohoznačný tpyt". Ale básně, prosa i filosofie svými cestami usilují o to, aby postihly člo- věkovo bytí ve světě. Předmět je týž, t. j. skutečnost, ale cesta a cíl jsou různé. Také jazykovědné zákony jsou všude tytéž; v tom není podstatného rozdílu mezi mluvou básnickou a nebásnickou. Ale je rozdíl mezi mluvou básnickou a vědeckou, pokud tato je pouze vědecká. —

Zachované zlomky z Empedokleovy básně „Očištění“ a z básně „O přírodě“ přeložil Kar. Svoboda ve spise „Zlomky předsokratovských myslitelů“, Praha 1944, str. 68—91.

- jako *Chairemon* v *Kentauros*: Chairemon (4. stol. př. Kr.) složil několik básní, jež se hodily spíše k čtení než k provozování.
- *básnictví nomické*: nomos byla píseň metrická, ale ne antistrofická, na počest boha Apollona a jiných bohů; byla provázána hrou na kitharu.
- *podle proslředků, jimiž se dosahuje napodobení*: A. tedy třídí umění s trojího hlediska. Předně podle prostředků, kterými se napodobuje (barvy, tvary, rytmus, melodie, řeč), za druhé podle předmětu na-

podobení (jednající lidé řádní nebo špatní), a za třetí podle způsobu napodobení, jenž má význam jen pro básnictví, jak A. ukazuje v další kapitole.

Kapitola 2.

- 27 *básníci napodobují buď lidí lepší*: srov. i kap. 25. Lepší, t. j. idealisuje, obytřejně, t. j. líčí více realisticky, a horší, t. j. karikuje. Viz úvod.
- *Polygnotos*: z ostrova Thasu, žil v 5. stol. př. Kr. Proslul historickými malbami (na př. malba „Bíva u Marathonu“). Jeho obrazy byla vyzdobena zadní stěna stoy malované v Athénách.
- *Pauson*: maloval komické postavy. A. v *Politice* (VIII, 5, překl. u Laichtera str. 269) žádá, aby se mládež nedívala na jeho obrazy, ale na Polygnotovy ano, poněvadž Polygnotos dovede dávat podobám mravní ráz.
- *Dionysios*: z Kolofonu, byl Polygnotův současník.
- *Kleofon*: tragický básník z 5. stol. př. Kr. V 22. kap. *Poetiky* mu A. vytýká nízký sloh.
- *Hegemon* z *Thasu*: žijící v 2. pol. 5. stol. př. Kr., skládal epické a dramatické parodie.
- *Nikochares*: skladatel komedií, současník a soupeř Aristofanův. — Podle nejlepšího rukopisu Ac čtou někteří „Deiliada“ a ne „De-liada“; tak i prof. Groh. Potom by to patrně byla parodie Iliady.
- *Timotheos*: z Miletu (5./4. stol. př. Kr.), proslulý pístitel nomu. R. 1902 byla v Egyptě nalezena velká část jeho nomu „Peršané“, v němž se opěvuje vítězství Řeků u Salaminu.
- *Filoxenos*: z Kythér (5./4. stol.), vynikající skladatel dithyrambů. Žil i na dvoře tyrana Dionysia staršího v Syrakusách, ale byl znám svou svobodomyšlností; v dithyrambu zesměšňoval samého tyrana v osobě kyklopa Polyféma.
- *buď tak, že vypravuje*: tedy tentýž předmět tímž prostředky je možno líčiti trojíh způsobem: 1. jak to dělá Homeros, střídavě řečí přímou a nepřímou, 2. básník stále vypravuje sám, 3. předvádí osoby jednající a činné. První je básně epická dramaticky oživená, druhý

je epická — čistě vypravování — a třetí je drama. Toto rozdělení má již Platon, Ústava 394 C, v překl. Fr. Novotného str. 110 a n.

— *všechny napodobující osoby*: mimúmenús se nepokládá za pas. tvar. A. má na mysl herce, kteří napodobují stejně jako básník sám. (Srov. K. Svoboda v uv. sp. str. 48.)

— *Megariané jak zdejší*: t. j. z vlastního Řecka.

Kapitola 3.

28 *Epicharmos*: pocházel z Megar na Sicílii, ale působil v Syrakusách (v 5. stol. př. Kr.). Z jeho dramát jsou zachovány četné zlomky.

— *Chionides a Magnes*: athénské básníci komičti ze zač. 5. stol. př. Kr.

Kapitola 4.

28 *příspěly vůbec dvě příčiny*: když A. vyloučil pojem umění, zkoumá jeho původ a vývoj, tkvící v lidské přirozenosti. Příčinou je vlastně napodobivý pud, jenž se projevuje jednak tím, že člověk sám rád napodobuje, jednak tím, že z napodobení má radost. Vznik básnictví a vůbec umění je tedy zjevem přirozeným, spontánním. A za druhé ke vzniku umění nestačí jenom činnost umělce, nýbrž žádá se i činnost pozorovatele; pravý význam umění tkví teprve ve vzájemném působení obojí. (U nás požadavek aktivnosti diváky zdůraznil F. X. Šalda, uznával důležitost publika spolupůvičního pro uměleckou tvorbu. Srov. J. Mukařovský, Kapitoly z české poetiky. I. Praha 1948, str. 313.) A konečně člověku jsou vrozeny i prostředky, jimiž napodobuje, t. j. harmonie a rytmus.

— *že se jeho první učení a poznávání děje napodobením*: t. j. první učení dítěte jest napodobování pohybů a řeči, ale i později se učíme napodobováním. Napodobování je tedy základem učení; to má za činiteli názorem, pozorováním. A. ovšem neměl na mysl jenom napodobení a naučení dovedností, nýbrž chápal je v širším smyslu. Napodobením (v učení i v umění) postihujeme nejprve svět smyslový a odtud postupujeme k obecnému, podstatnému a nutnému, od hmotného k duchovnému.

29 *předmět, které v nás budí nelibost*: srov. úvod.

— *mohou poznávat i usuzovat*: o tom srov. úvod, kde je uveden i citát z Rétoriky I, 11.

— *melodie a rytmus*: náležejí k zvukové stránce slovesného díla, jež v poesii, řečnictví a vůbec v uměle prose má uemalý význam, kdežto v ostatní prose vládné jenom myšlenka. (Srov. Kar. Svobodu, Zvuková stránka slovesného díla. Praha 1944.) O zvukové stránce, k níž se počítá výraznost a libozvučnost blásek (alliterace, asonance), rytmus a melodie, A. píše v III. kn. Rétoriky. Největší estotickou hodnotu má rytmus, hlavní činitel nejen zvukový, nýbrž i pohybový. K němu se přidružuje melodie. A. píše, že melodie a rytmus odpovídá naší přirozenosti. V nové době se podle Spencera podstata slovesného rytmu sledovala ve všem časovém dění, ale K. Svoboda v uv. sp. str. 18, přihlížíje k psychologickým zkonáním i k filosofickým úvahám o celcích, praví, že je třeba lišiti mezi pravidelným střídáním (periodičností) ve větším světě a rytmem jakožto jevem vnitřním, určitým způsobem chápání času. Čas nepojmáme jako nepřetržitý, jednotný proud, nýbrž jej rytmicky členíme a činíme tak přehledným. Rytmicky členíme též vlastní pohyby při chůzi a při práci, neboť rytmický pohyb je pro nás nejspornější.

— *pokusy z počátku neumělé*: t. j. improvisace.

— *Poesie se pak rozšířila*: A. poznal, že charakter umělcův hraje velkou úlohu. Viz úvod a srov. i Platon, Ústava III, 8, 396 D.

30 *Margites*: parodie Iliady; připisovala se Homérovi. Byla nazvána po pozdílém hlupákoví, který znal přemnoho věcí, ale všechny znal špatně.

— *vytvořil i napodobení dramatická*: podle A-a tedy Homeros je původcem dramatického básnictví ne formou, nýbrž že předváděl věci dramatické, totiž život, činnost, pohyb.

— *dosáhla již dostatečného stupně dokonalosti*: poněvadž podle kapitoly páté vývoj tragedie je znám, má se zato, že schází výklad o dřívějších tvarech tragedie z doby před Aischylem.

— *kteří začínali dithyramb*: o dithyrambu viz pozn. ke str. 25; byli to asi sami skladatelé, kteří zahajovali dithyrambické sbory. Když básník vkládal mezi zpěv recitovanou část, kterou v přestrojení za boha Dionysa přednášel sám, nabyl dithyramb dramatického žvilhu. Mezi ním a choreem se vyvinul dialog; když byl zaveden druhý herec, bylo jednání, drama hotovo. Hlavním hercem býval básník sám.

Prvním takovým hercem-básmíkem byl prý Thespis v Attice za doby Solonovy.

- *kterí začínali písně jallické*: „jallicka“ byly rozpustilé písně sborové na počest Dionysa a na jeho převleče jako symbolů plodivé přírody a zpívali je opilí účastníci veselého průvodu (srov. „kómos“ na str. 28). Později i tu vyprávění nějakého rozpustilého příběhu přerušovalo písně sborovou; ještě později příběh byl proveden dramaticky.
- *jakmile dosáhla svého přirozeného stavu*: t. j. fysis, dokonalý stav přirozený, je vývoji cílem (telos) ve všech oborech konání a dění. Podle A-a totiž každý vývoj má svůj konec v podstatě věci, která je účelem a přirozeností věci. To platí nejen v dění přírodním, nýbrž podléhá platnost i ve vývoji kulturních útvarů. (Srov. ve Vysvětlivkách v překladu A-ova spisu „O duši“ hesla „fysis“ a „genesis“.)
- *Aischylos*: klasik attické tragedie, žil 525—456 př. Kr.
- *malbu jeviště zavedl Sofokles*: druhý klasik attické tragedie, žijící v letech 496—406. Zavedl i některé novoty scénické, tak malbu jeviště (skénografiá); původně se hrálo před stáncem (skéné), v němž se herec převlékal. Sofokles dal před scénou postavit plátno, na němž bylo znázorněno dějiště. (Srov. Fr. Groh, Řecké divadlo. Praha 1909 a Šiléný-Hejzlar, Rec. starožitnosti, 4. vyd., str. 133 a n.)
- *protože se vyvinula ze satyrské hry*: původní tragedie, písně kozlů (tragoi), t. j. ctitelů Dionysových oblečených v kůže kozlí, obsahovala prvky veselí i vážné. K veselí přispíval křepičí sbor satyrů smšněn ustrojených. Převahou vážných látek byla však veselost z tragedie pozvolna zatlačována, ač v ní jenný humor stále byl přípustný, a se sborem satyrů z ní vymizela. Ale původní veselí tragedie nezakliko: přěšlo v samostatný útvar, t. zv. satyrské drama. (F. Stiebitz, Dej. řec. liter. str. 97.) —
- Jméno „tragedie“ znamená tedy „písně kozlů“ (tragón óidés), „ať už pro obdobu so zpěvy dorských kozlích sborů, či proto, že si někde satyry představovali také v kozlí podobě“. (Více viz F. Stiebitz v uv. sp. str. 95 a Fr. Groh, Rec. divadlo, Praha 1909, str. 9 a n.) O vzniku jména je mezi badateli několik domněnek. Aristoteles sám o tom nemluví. K vzniku tragedie z dithyrambů viz již pozn. na boře. — Ješto stále opakování mytů o Dionysovi unavovalo, sahalí

básmníci i k pověstem o jiných bozích a heroech a konečně i k látec z dějin. To obecenstvo z počátku nelibě neslo, ale nakonec rádo vidělo. A tak před očima diváků vystupují bozi a herceové a hrůdnové a hrůdnky dobře známi z eposu. A tyto osoby vyžadovaly i změny sboru (choru, z něhož vlastně drama vzniklo); místo satyrů, průvodců Dionysových, nastupují starci, bojovníci, ženy a pod., satyr tedy ustupuje do pozadí.

Klade se ještě otázka, jak to, že tragedie vznikla vlastně z něčeho původně veselého, z jáseva písně, oslavující dároce révy boha Dionysa, při čemž lyrická písně byla protkávána příběhy ze života boha. Aristoteles sám neříká také nic o tom, jak se veselost obrátila v opak, ve vznešený, truchlivý ráz, který řeckou tragedii ovívá, tedy jak to, že se z opojné radosti zrodila látká tragedie, lítost, nářek, stud, obava, hněv, šilenství, smrt. Někteří vykladatelé pro vysvětlení toho obratu vycházejí ze scén zachovaných řeckých dramát, jež jsou projevem veselosti. Na př. v Sofokleových dramatech šiléný Atlas raduje se ze svého vítězství nad pobitým stádem, domnívaje se, že pobil osobní nepřátele, opuštěný Filoktetes se raduje z návštěvy známých, nevěda, že ho přicházejí oloupit o jeho jediný cenný majetek, nebo v Antigoně po dithyrambu plném nejradosnější nádeje v šťastný obrat docházejí první zvěsti o katastrofě. Z toho se usazuje, že taková radost se zakládá na mylném předpokladu, že po ní vzápětí jde smutek, i je prý tato radost podobná té, jež vzniká při popíjení vína — radost v opojení —, účinky bezprostřední a pak ty, jež přicházejí později.

Tragedie představuje spor lidské vůle s vyšší mori nebo vášně s mravním řádem, jenž vládne světu; není-li zastoupen nějakým bohem osobně vystupujícím, jeví se aspoň v podobě tušení, snů, znamení, vstřeb, a jeví se pak vůbec u vědomí lidské slabosti a nestálosti pozemského štěstí, jež se často, když se smrtelník nejméně toho naděje, převrací v náhlu úplnou zkámu. Tim je tragedii vůle čina vznešený, truchlivý ráz. Dojem byl zdrcující, ale i poučný. Blížkost trestajícího božství a náhlé převraty štěstí bytostí podobných naplňovaly diváka bázní a soustrastí. S úžasným spojeným s hrůzou díval se Řek, poznávaje, že jeho vědomí o krásném světě jest jen závojem, pod nímž se tají jiný svět. Tak Fr. Nietzsche (Zrození tragedie. Pel. Ot. Fischer. Praha 1923) vysvětluje tragedii spojením prvku apollonského s dionyským spojením smu s opojením. Apollon, jako attický bůh, vyžaduje od vyznavačů míry, a aby míra

byla zachována, žádá sebezpoznaní; nemírnost, vzdor a zpurnost byly pokládány za děmony jiné oblasti ucpřátelské oblasti apollonské; apollonskému Řekovi se zdálo být účinkem prvku dionyského, jenž znamená popření apollonského požadavku: Buď pamětliv, že jsi člověkem a nikoli bohem a zachovávej ve všem pravou míru. Neboť ve světě dionyském člověk přichází v nadšení, upadá v extaze, přetřívá všechna pouta, omezení míz. Tvůrčí síla přírody pod vlivem opojení projevuje se tu v nejslastičtějším ukojení prajednoty. Byl tu tedy řešen problém, zachovávaný tradicí, t. j. myšlenka o působnosti omezujícího principu (peras), jenž proniká v celém životě Řeků ve filosofii, literatuře, umění; je to kázeň, již je třeba k dosažení svobody (prvek apollonský). Potom v tom, že omezení, pravá míra je někdy jednotlivcem překročována, vidí se dvojítoť, skrývající se v jednotlivci i ve veškerenstvu, ale která konce konců tvoří jednotu, jako na př. v tragedii Aischylově Zeus se smíří s Prometheem (Prometheus osvobozený), t. j. vyšší řád, jenž káže omezení, s titánskou silou a vzorností, šli ono apollonství s dionyským.

— *užívání nejprve tetrametra*: hujný rytus taneční.

- 31 *iambické metrum ... nejvíce způsobivé*: tedy vhodné ke konverzaci. Totéž A. říká v Rétorice III, 1: "... přechl ... k verši iambickému, poněvadž toto metrum se nejvíce podobá obvyčnému hovoru", a tamtéž III, 8: "... iambos jest prostý obvyčejný hovor: proto ze všech meter metra iambická jest nejvíce slyšeti v obvyčejném hovoru."

Kapitola 5.

- 31 *směšné jest druh zvrácenosti*: v komedii se nepředvádějí lidé v celé své špatnosti, nýbrž jenom po stránce směšné: jejich povaha jest ošklivá jenom v jistém směru, ustupili na jedné vlastnosti, a proto jsou směšní, na př. Jakubý stafee a pod. Kdyby totiž byli špatní v každém ohledu, neovbuzovali by smích, nýbrž odpor. Podle Aristotelova výměru běží o nějakou duševní vlastnost nebo tělesnou vadu anebo čin, jež člověka znešťávají, ale nepošlují holest nebo záhubu, neboť pak by vzbudil soucit místo smíchu; na př. nesmějeme se lidem nešťastným. — Část Poetiky, pojednávající o komedii, se nezachovala; něco z Aristotelovy nauky lze doplniti z jiných jeho spisů, tak z Ethiky Nikomachovy a z Rétoriky. Komedie je tedy také napodobením, ale jejím předmetem je směšné, jehož výměr Aristoteles podává. A lze říci, že je jedním z nejlepších, i když je

poněkud široký, ježto neluďí smích všechno ošklivé, co není škodlivé. Komedie lidí smích směšným, jako tragedie budí soucit a strach tím, co je útrpné a strašné. Smích A. počítá k záhubě a k zotavení, jež jsou příjemné, a tedy i smích. (Rétorika I, 11.) Ale v směšném Aristoteles žádá míru. (Eth. Nikom. II, 7; IV, 14.) Myšlenka o směšném je již platonská. (Zákony VII, 19; Filebos 48 A a n.) Reminiscence ze ztracené části Poetiky jsou u Cicérona, O řečníkovi II, 236—238. O komedii a směšném srov. K. Svoboda v uv. sp. str. 142—155.

— *směšná maska*: masky komických herců byly pitvorné a šeredné. Viz Šiléný-Hejzlar v uv. sp. vylobrazení tab. XXII.

— *o vývoji komedie nemáme zpráv*: komedie totiž dlouho nebyla pokládána za nic vážného a žila jenom mezi prostší vrstvou obyvatelstva jako necudná fraška a byla provozována ochotníky.

— *archon teprve pozdě povolil sbor*: provozování divadelních her (didaskaliá) patřilo ke kultu náboženskému — hry byly částí bohoslužby Dionysovy — a bylo povinností státní. Celou slavnost Velkých Dionysií, kdy se hrály novinky tragedií, obstarával archon eponymos (nejvyšší úředník, srov. Šiléný-Hejzlar v uv. sp. str. 50 a 116), a Lenaje, kdy se hrály hlavně komedie nové, archon král. Průvodní her se konalo ve formě závodu (agon) básníků o cenu. Dramatický básník předkládal svůj kus k prozkoumání příslušnému archontovi a archon mu ze zámožných občanů určil chorega (chorégia; výprava sborů byla povinnou daní pro nejbohatší občany, srov. Aristotelovu Politiku V, 8, předklad v Laichtera str. 176), který svým nákladem musel sbor (chor) vyvíciť, vystrojiti a stravovat po dobu zkoušek. Nastudování a provedení hry (didaskalia) měl na starosti básník. — Komedie tedy byly připuštěny k slavnostním závodům teprve později, t. j. roku 457.

— *připomínají se jména*: o vítězích básnicích se vedly státní zápisy, jež Aristoteles sebral ve spise Didaskaliai, z něhož jsou zachovány zlomky.

— *Kdo však zavedl masky nebo prolog*: masky, prosopa, jež sloužily k zakuklení a zesměšnění herců, byly vzaty ze slavnosti Dionysových, při nichž měly význam náboženských. — Drama se původně začínalo příchodem (exodos). Později před příchod sboru byl vložen prolo-

M

Dr. A. K. Svoboda

- gos, první jednání, v němž se podávála monologicky nebo dialogicky expozice děje. Ostatní dialogické části slují episodia.
- *Epicharmos*: viz pozn. k str. 28.
- *Formis*: komický básník, mladší Epicharma, působil též v Syrakusách.
- *Krates*: jeden z hlavních zástupců staré komedie attické v 5. stol.
- 32 *Jediným oběhem slunce*: trvání děje A. určoval na jeden den nebo o něco málo více. Znal tedy t. zv. jednotu času a času.
- *zná je také vzhledem k básním epickým*: tu se setkáváme se známou A-ovou thesí (srov. O duši II, 3, překl. str. 56), že nižší je ve vyšším, ale ne vyšší v nižším, jak u druhů živočichů, tak u ústav i u přátelství. A tragedií i komedií A. pokládal za nejvyšší druhy.

Kapitola 6.

- 33 *O básnictví, jež napodobuje*: kap. 6. začíná druhá část spisku, v níž A. uvažuje o významném druhu básnictví v jeho hlavních formách, tragedií a eposu. Když A. vyložil potřebné pojmy a naznačil geneticky vývoj věci, podává svůj slavný výměr tragedie.
- *lahodnou řečí*: estetická vlastnost mluvy je především příjemnost. Nemá-li mluva překážeti vnímání básnického obsahu, ba má-li je podporovati, snaží se, aby byla sluchu lahodná. Nazývá se to také krásou mluvy, v čemž je také zahrnuta správnost a jiné přednosti. Jde tedy o to, aby na sluch přiměřeně působila, a to činí, je-li příjemná. Zvuková příjemnost je pro estetickou libost nemálo důležitá. Za tím účelem dbá rytmičnosti, pravidelnosti, šestiřihobvočnosti, dbá výběru slov a p., o čemž A. mluví níže.
- *rozdílných tvarů u jednotlivých částech*: v částech dialogických jest užito jenom rytmu, metra, ve sborových písňích mimo to i zpěvu a hudebního doprovodu, provázeného tancem.
- *soucitem a básní utvářející očistění takových duševních hnutí*: otázka o smyslu očistění (*katharsis*) byla často a různě řešena, aniž se celkem došlo k jednotnému výkladu. To proto, že se nezachovala právě část Poetiky, v níž A. pojednával o katharsi. Jsme tedy odkázáni na stručnou zmínku v Politice (VIII, 7, překl. u Laichtera,

str. 273), kde A., mluvě o tom, má-li hudba být předmětem výchovy, doporučuje ji z několika důvodů, a mezi nimi uvádí též katharsi a slibuje, že o ní pojedná v Poetice. Ale tu není nic víc o tom řečeno, než co je naznačeno v uvedeném výměru tragedie. A tak literatura o smyslu katharse je velmi rozsáhlá. U nás o tom psal Em. Peroutka, Aristoteles o účinku tragedie. Progr. gymn. v Roudnici 1891, Jos. Sedláček v progr. gymn. v Třebíči 1913—1916 a ve Sborníku prací filologických prof. Jos. Královi, Praha 1913, Fr. Groh, K Aristotelově definici tragedie, Drtináv Sborník 1927, J. Ludvíkovský v Listech filolog., LV, 1928, str. 133 a n., K. Svoboda, Vývoj antické estetiky, Praha 1926 a L'Esthétique d'Aristote, Brno 1929, str. 94 a n.

Výklady podle prof. J. Ludvíkovského je možno shrnouti ve tři, *ethický, estetický a pathologický*. Podle posledního výkladu A. si představoval katharsi — slovo je vzato z medicíny — jako homeopathické léčení, při němž se škodlivé látky, na př. v žaludku, působící dávení, odstraní prostředky pro dávení. Tak sledováním tragického děje vzbuzují se v divákovy city nebo vášně, ale zároveň se vybějí. Ethický a estetický výklad vidí v katharsi estetickou libost, která působí zeslechnění divákovy duše.

Při výkladu katharse je nutno vyjít z Aristotelových slov v Politice VIII, 7. Tam A. mluví o duševních hnutích a píše, že se osoby, náchylné k enthusiasmu, posvátnými písňemi zase uklidňují, jako by byly užily léku a pročišťovacího prostředku, a že tentýž účinek musí pocítovati i lidé soucinní, bázliví a vůbec lidé přístupní citům, i že pro všechny je jakýsi druh očisty a úlevy ve spojení s libostí. A tak je patrné nutno vysvětlovati také účinek tragedie. Ta sice v divákovy budí a má buditi soucit a strach, ale A. proti Platonovi chce říci, že tím tragedie není mravně škodlivá, naopak že se škodlivé afekty, i ty, jež se v divákovy budí, i ty, jež s sebou divák přináší, jak naznačují slova „tón toútón“, průběhem hry vybějí, i nepeněžejí se odtud do života. Tragedie tedy nevede k zlenu, spíše od něho odvádí tím, že se škodlivé afekty tímí a vybějí, čímž tragedie nabývá léčivého, ozdravovacího, mravně „očistného“ významu. Kromě toho se divák ocitá s básní o druhého odepouští: v tom je prvek psychologický, sublimace, ale i ethický. A tak tragedie diváka utváří, formuje ku prospěchu státu. Tragedie tedy vlastně nepozorovaně — zůstává to skryto — vede diváka k tomu, aby v životě nerozmnožoval tragiku, když kolikrát

bývá dosti té, kterou odstraniti není v lidské moci. V tom je užitečný význam tragédie.

Takový výklad Aristotelovy katharse mohou podporovati tyto důvody: Slovo „katharsis“, jak již řečeno, je vzato z lékařství. V přeneseném smyslu ho začali užívat pythagorovci o očistě náboženských a mravních; v tomto smyslu i Platon mluví o očisťování duše, aby byla schopna správného myšlení a aby zbavena strusek smyslovosti mohla nalézt vyšší život a oddati se mu. (Srov. Paidon 69 C a Sofistes 227 A.) Za druhé Aristoteles v Rétorice (II, 8) mluví o tom, kdy někdo má soucit, a kým a kdo. A. tam praví, že soucit má takový člověk, jenž myslí, že nějaké zlo mohlo postihnouti buď jej samého nebo některou z osob mu blízkých. A. v téže knize (kap. 5) píše, že soucit budí strašně, stihne-li je nebo jim hrozí. Z toho je zřejmo, že se i v tragédii mluví o druhého, o hrdinu dramatu, o jeho osud: vzniká soucit. Ale v soucitu A. vidí i strach o sebe; v divákově se budí strach, že by podobné zlo mohlo potkat i jej samého. A. v tom je pro něho výzva, aby se varoval chyb, které by zlo, neštěstí mohly přivodit. Jeho vlastní škodlivě vášně se „očisťují“, vybíjejí za průběhu provozovaného dramatu. Tím tragédie léčí, ozdravuje, uklidňuje tak, jako se podle uvedeného místa z Političky děje náboženským písním.

Tento výklad zdá se podporovati i úvaha o úloze řeckého básníka v řecké společnosti, že totiž starší řečtí básníci obraceli se k občanskému celku, a zcela kolektivní ráz mělo starší autické drama. (Srov. K. Svoboda v Literárních novinách, XIV, str. 12.) Podstatu všeho vyjádřil F. X. Šalda v knize „Časové i nadčasové“, str. 315: „... umění jest jeden z nejdůležitějších orgánů národního života, ukazatel národního zdraví a národní síly, a více: velký ozdravovatel, veliký očisťovatel z obecných vad, škod, nemocí. Jím se vybijí, jím se vyrazí na povrch a činí tak neškodnou hromadným aktem očisťovacím mnohá škodlivina, mnohý zločin, mnohé šleštilství, které by jinak, zadrženo a utajeno, propuklo později na velikou škodu národní obce. Tento ozdravovací, očisťovací účín umění byl také znám výborně Řekům, zlomulovali dokonce jeho poznání ve zvláštní theorii.“

Někteří vykladatelé za katarthický účinek tragédie pokládají to, že práve se soucit s hrdinou stupňuje a povznáší v ušlechtilý cit lásky, v nesobeckou lásku k lidstvu; je to cenný výklad, nevkládá-li ovšem do A-ovy katharse již příliš mnoho. Ve spojení s tímto výkladem se

uvádí z Poetiky slovo „filanthrópon“, ale toho je užito v jiném smyslu. (Viz pozn. ke str. 42; t. j. cit pro spravedlnost a lásku k lidem žádá, aby se dobrým vedlo dobře, nikoli ať jim, každému podle zásluhy.) Aristoteles spíše předpokládá, že divák s tím cítem do divadla již přichází, ne že by ho tam teprve nabýval.

Estetické líbosti dosahuje tragédie uměleckými prostředky. Proto A. uvádí podmínky, za nichž tragédie dosáhne toho účinku. Patří k nim především báje, děj, charaktery jednajících osob, metrum, poetická říkce, hudba, peripetie a anagnorise. Děj je duší tragédie. V něm je třeba hledat podstatný znak tragického, t. j. v utrpení jednajících osob. Dějí podřadně a jím podmíněně jsou charaktery jednajících osob. Tu má A. bystrý psychologický postřeh. Základními tragickými afektvy jsou soucit a bázeň. Ale je důležité, s kterými lidmi cítime nejkvůli. Soustrast cítime s lidmi, kteří trpí nadměrně, a bázeň máme, když trpící osoba je nám podobna. A tak tragické afekty předpokládají utrpení člověka relativně ctnostného a zároveň relativně vinného, čili hrdina nesmí představovat nějaký abstraktní ideál ctnosti — ač musí býti lepší ve vztahu k nám — ani zase špatnosti. Neboť není tragickým utrpení člověka zcela ctnostného, jenž se nijak neprovinil; utrpení člověka zcela nevinného jest nětím odporným. Také není tragickým utrpení člověka zcela špatného, který si zasloužil, aby byl nešťasten. Musí to býti povaha sice šlechetná, ale člověk podobný, v jehož utrpení se vídváme a jehož neštěstí pocítujeme jako neštěstí své; poznáváme v něm člověka podobného lidským chybám a že ani my nejsme mimo lidský úděl.

- *utvářející očisťení*: sloveso „perainein“ je odvozeno od peras = koez, mez, omezení, a znamená přiváděti ke konci, konečně působiti, přímo „utvářeti“.
- *takových důševních hnutí*: t. j. nejenom soucitu (soustrasti) a bázně (strachu) — neboť pak by A. byl užil zájmena *toútón* mís. *toítótón*, nýbrž i jiných afektů.
- *vypravení scénická*: ho *tés* opséós kosmos. Děj se vnímá sluchem a zrakem, jež jsou nejvíce smysly estetickými. Sluchu slouží mluva, zpěv a hudba, zrak jeviště. Srov. pozn. ke str. 44.

34 *co do povahy a myšlení*: povaha, t. j. charakter, mravní vlastnosti; myšlení, t. j. smýšlení, zásady. Toto se projevuje zvláště v řeči,

- povaha v jeduání. V tragedii je také myšlenkový a mravní obsah. V Rétorice I, 10 a 11 se dočítáme, že často myšlení jako je při pravou pro jednání, tak zase je závislé na povaze, a mravnosti.
- *tragedie má nutně šest složek*: dvě, t. j. rytmicky učeněná řeč a kompozice zpěvu a hudby týkají se prostředků, jedna, t. j. výprava se týká způsobu, a tři, t. j. děj, charakteristika a myšlenkový rozvoj týkají se předmětů.
- *nejdůležitější ... složka události*: t. j. děj, (mythos) neboť tragédie má napodobit jednání, život. Líčení povah je sice též nutné, ale jen jako prostředek k provedení děje. Vždyť zdar a nezdar, štěstí a neštěstí netkví ve vlastnostech, nýbrž v činnosti; ta je podstatou cíle života. t. j. blaženosti (ευδαιμονία), srov. heslo ve Vysvětlivkách). Poněvadž tedy zdar a nezdar vyplývají z jednání — vlastnosti jsou v povaze — musí podstatou tragédie býti děj, ne líčení povah, má-li tragédie býti obrazem života.
- *bez povah by však mohla být*: čili děj nemusí vyrůstat z povah, nýbrž ze situace; událost se rodí ze situace, z ní roste srážka dvou lidí a světů. V tom je opět bystrý A-ův postřeh. Jednající osoby však nějakou povahu mítí musí, i nemožou býti bez povahy vůbec. Tim, že A. líčení povah přikazuje místo druhé, nemyslí, že by bylo nepodstatné vůbec; povahy se předvádějí jen potud, pokud se z nich rodí událost. Srov. pozn. ke str. 33.
- *Zeusis*: z Herakleje v již. Itálii, slavný malíř (5./4. stol.), vyjadřoval své scény jen několika osobami a omezoval se na jednotlivé situace. V 25. kap. A. praví, že své postavy maloval příliš krásné, ale tedy bez náležitě charakteristiky.
- *Polygnotos*: viz pozn. ke str. 27.
- 35 *myšlenková stránka*: (διάνοια) myšlenkový prvek jako reflexe, o čemž pojednání podle 19. kapitoly náleží spíše do Rétoriky.
- *nynější však jako rétory*: k tomu srov. úvod k čes. překladu Rétoriky.
- *ač vyjadřuje úmysl*: podobně se A. vyjadřuje v Rétorice III, 16. O proairésí = úmysl, záměrná volba srov. Eth. Nikom.
- *proto ani v řečech*: v ř. 10 čtu s ruk. Ac dioper.

36 *stejný význam ve verších i v prosa*: o slovním výrazu (lexis) je pojednání v Poetice kap. 20. a 21. a v Rétorice III, 2 a n. V logických spisech A. řeč jako prostředek myšlení zkoumá s několika hledisek.

Kapitola 7.

- 36 *celek, i kdyby nemá velikost*: na př. duše, Bůh. O celku (holon) srov. ve Vysvětlivkách heslo „celek“.
- *krásno záleží totiž ve velikosti*: o tom srov. též v Metafysice XIII, 3. Tedy co se týče velikosti, je nutná přiměřenost předmětů k vnímáním schopnostem organismu.
- 37 *uniká z názoru jednota a celek*: tedy v prvním případě, je-li předmět příliš malý, vnímáme jej jenom jako celek, ale neuvědomujeme si části, poněvadž jsou příliš malé a nezřetelné; a tak si neuvědomujeme ani jejich uspořádání, skladbu, v čemž právě záleží krásno (jednota v rozmanitosti). V druhém případě zase nelze přehlédnouti celek. A tak i v estetice střed a přiměřenost jsou podmínkou krásna, jako v etice jsou podstatou mravního dobra.
- *deset tisíc stadií*: stadion asi 177,6 m, tedy kdyby měl 1776 km.
- *provozovány podle hodin*: při athénském závěrečném soudním přelíčení býval řečem žalobce a žalovaného vyměřen určitý čas vodními hodinami (klepsydra, náoska).

Kapitola 8.

- 37 *některé nesytvořují jednota*: t. j. nesouvisí spolu vnitřně, příčinně.
- *Herakleidu*: Herakleüs bylo epos o Herakleovi, jaké napsalo několik básníků. — *Théséis* byla veršovaná sbírka attických bájí o Theseovi.
- *že byl raněn na Parnassu*: tam prý mladý Odysseus ze návštěvy u svého děda Autolyka na honě byl kaucem koušnut nad kolennem. Podle jazyho ho po letech poznala chůva Eurykleia. V Odysseji se o té příhodě vypravuje episodicky. (Odysseia XIX, 392 a n.)
- *předstíral šílenství*: v Kypriích, staré epické básni asi ze 7. stol., vypravovaly se události před počátkem Iliady, tedy i to, jak Odysseus předstíral šílenství, protože se nechtěl účastnit výpravy proti Troji. — A. mluví o tragedii a uvádí příklady z epiky; to proto, že

oba druhy mají většinu částí společných, ba všechno, co má epos, má i tragédie. (Srov. kap. 26.)

Kapitola 9.

38 *o tom, co se stalo*: není-li totiž v příčinné souvislosti s předchozími událostmi, protože básník má spojovat jen ty události, kde ta souvislost jest, a tedy, co se za daných poměrů státi musí nebo pravděpodobně státi může. V básni není náhody. (Srov. ke konci kap.) Neboť básník život nekopíruje, nýbrž tvoří skutečnost, v níž vládne zákonost; a předvádí příběhy typické.

— *dějepisec a básník*: srov. úvod.

— *že ta a ta osoba mluví takové a takové řeči*: t. j. řeči a jednání musí souhlasit s povahou. — O typickém znázornění viz výklad v úvodě. Typické jsou i osoby Platonových dialogů. Individualizované typy představují Alkibiades, Sokrates, Protagoras, Gorgias, Thrasymachos, Hippias, Kallikles atd. stejně, jako Achilleus, Odysseus, Nestor, Aias atd. u Homéra, Kreon a Antigone u Sofoklea a Sokrates a Klenon u Aristofana. Tedy vlastní jména neoznačují pouze individua neopakovatelná, nýbrž individualizované typy lidského myšlení a chcení, činění a trpění. To, co umění napodobuje nebo předvádí, je sice třeba historická osoba, která měla to ono jméno, ale jen potud, pokud jsou v ní realizovány a individualizovány podstata a zákon. Důkazem toho, že osoby dramatu nejsou vlastně historická individua, nýbrž typy, je A-ovi komedie attická. Lčtila-li totiž tragédie a ještě i stará komedie osoby s historickými jmény, bere nová komedie své typické postavy přímo ze současného života, na př. lakomého starce, vychloubačného vojáka, vyděračného i nezřídné hetéry a pod., a dává jim libovolná jména.

39 *jako u skladatelů posměšných básní*: předchůdci komedie třetím posměchu učinili určité osoby, básníci komičtí se posmívali celému druhu lidí v typické postavě. (Srov. předchozí pozn.)

— *V tragediích se však podržují daná jména*: tragičtí básníci podržovali historická jména; mohlo by se tedy zdáti, že jejich postavy nejsou typy, nýbrž historické osoby. Ale oni děj lokalizují proto, aby své líčení učinili předsvědčivým, pravděpodobným, aby se věřilo, že se věc může státi.

— *nebo dvě jména*: t. j. jsou vzata z historie.

— v *Agathonovi Květině*: Agathon, tragický básník z 2. pol. 5. stol. př. Kr. Svoje první dramatické vltězství r. 416 oslavil hostinou, kterou vylčil Platon v Symposiu. Pokračoval v novotách, zaváděných Euripidem, a podle tohoto A-ova místa se soudí, že děj tragédie byl celý vymyšlen. Poněvadž však řecká tragédie ustroula na tou, čeho bylo dosaženo v 5. stol., mluví někteří, že se tak soudí mylně. (F. Stiebitz v uv. sp. str. 121.) Titul zmíněné tragédie podle rukopisu byl „Anthos“ (Květina), jímž se však domnívají, že název byl „Antheus“, poněvadž Řekové jmenovali svá dramata podle hlavní osoby, nikoli podle nějakého předmětu. Antheus je jméno Trojana, syna Antenorova, kterého podle pozdní báje Paris omylem usmrtil. — O Agathonovi se A. zmiňuje ještě v kap. 18., kde mu vytýká, že si k jedné tragedii vzal látku příliš obsáhlou, a proto propadla, a že místo sborových zpěvů, souvislích s dějem, zavlecl pouhé vločky (embo-lima), jež se hodily do kterékoli tragédie.

— *aby se básníci drželi daných pověstí*: t. j. tradičních, jež od básníků byly znovu a znovu zpracovány.

— *básník má být tvůrcem své ději*: metrum, verš, nedělá básníka. Srov. úvod a pozn. ke str. 26.

— *i kdyby snad dal výraz tomu, co se skutečně stalo*: má-li si básník tvořit svůj mythos, není tím řečeno, že by nemohl zbsnit historickou událost, jenže si má vybrat událost typickou, která se může kdykoli za daných poměrů opakovat, a musí vylčit vnitřní souvislost, ne tedy děj prostě napodobit, obkreslovat.

— *jsou nehorší epizodické*: má-li básně býti celistvá, nesmějí býti vločky zcela nesouvislé. Ty bývají působivé jenom tehdy, když neporušují příliš jednotu; porušují-li ji, je básně špatná. Srov. A-ovu myšlenku o světovém celku epizodickém v *Metafysice* XII, 10.

— *králi hercům*: t. j. úlohy tomu nebo onomu herci zvláště vítané, vděčné, aby jimi při závodech získali cenu. Srov. *Rétor.* III, 1: „... dnes na jevišti herci více platí než básníci.“

40 *když se děj mimo nalání*: kontrast a překvapení jsou důležitou složkou tragiznosti, již básník dosahuje zvláště peripetií a anagnorisi.

— *aby jedna vyplývala z druhé*: katastrofa musí nastat neočekávaně; ale musí býti v příčinné souvislosti s předcházejícím dějem. Viz pozn. ke str. 38.

- *besděčně a náhodně, shodou okolností*: co křehčí přirozený postup jednání směřujícího k cíli; náhoda, shoda okolností, je tedy jak v oblasti nevědomého přírodního dění, tak i ve sféře lidské vědomé účelnosti. *Srov. Metafys. XI, 8 a V, 30.*
- *když se na ni dával*: Mitys byl patrně zabit v politických bojích v Argu. Byla mu postavena festná socha, ale i jeho vrah se vrátil, když mu byla dána milost. Avšak odplaty se mu dostalo samým Mityou. Divák tu vidí, že něco takového se neděje nazdařbůh, nýbrž tuší v tom spíše řízení vyšší moci.

Kapitola II.

- 40 *v Oidipovi*: myslí se Sofokleova tragédie „Král Oidipus“. (Přeložil Ferd. Stiebitz, Praha 1920. 1923.) Míneňa je tu sočna, když posel oznamuje Oidipovi, že korintský král Polybos zemřel a že Korintští ho zvolili králem. Oidipus se zdráhá jít do Korintu, poněvadž by tam podle dané věšty obcoval s vlastní matkou. Posel mu však prozradí, že není synem Polybovým, nýbrž nalezencem. Tím však způsobil opak toho, co chtěl. Oidipus poznal, že je vrahem svého otce a manželem své matky.
- *v Lynkeovi*: tragédie Theodakta, A-ova současníka. Kromě A-ových slov v této kapitole a v kap. 18. nevíme o ní nic určitého. Podle báje Danaos nařídil svým 50 dcerám, aby usmrtily své manžely. Všechny tak učinily až na Hypermetru, která svého manžela Lynkea zachránila. Když se to Danaos dověděl, zmocnil se Hypermetřina a Lynkeova syna. Lynkeus měl být popraven. Ale najednou nastal obrat. Prozradilo se, že Danaos je vinen smrtí tolika mužů, lid se rozherlik a Danaos byl usmrčen.
- 41 *jak jest tomu v Oidipovi*: když Oidipus pozná, že jest vrahem otcovým a manželem matčíným, stane se ze šťastného a mocného krále nešťastníkem.
- *bylo potřebí jiné anagorise*: v Euripidově tragédii „Ifigeneia u Taurů“. Když Orestes a Pylades byli v Taursku chyceni a předvedeni před Ifigeneiu, kněžku Artemidinu, chce Ifigeneia Pylada propustit, aby donesl do Řecka od ní dopis jejímu bratrovi, v němž mu oznamuje, že žije. Pylades odevzdá Orestovi dopis a Orestes se hlásí k Ifigeneii. A když Ifigeneia nechce věřit, že by byl jejímu

bratrem, musí Orestes podat o tom důkazy. Připomíná jí různé scény a věci, čímž dojde mezi ní a Orestem k poznání. (Tragedii přeložil dr. Jos. Sedláček, Devět dramát Euripidových, Třebíč 1823.)

Kapitola 12.

- 41 *Dříve jsme mluvili*: tato kapitola se pokládala za pozdější přídavek, ale dnes se o její pravosti nepochybuje. — O složení tragédie a o jednotlivých složkách viz Stiebitz v uv. sp. str. 97—98 a Štlený-Hejzlar v uv. sp. str. 117—118.

Kapitola 13.

- 42 *není naprosto nic tragického*: protože schází bázeň a soucit.
- *nic odpovídajícího lidskosti*: filantropón je to, co odpovídá lidskosti, lidskému citu, citu pro spravedlnost, aby se totiž dobrým vedlo dobře a zlí aby byli trestáni; tedy každý podle zaslulhu. Při nezaslouženém štěstí člověka nehodou vzniká nevole, rozhořčení. Podle řeckého nazírání něco takového musí naplnit hrůvem každého ctnostného člověka, poněvadž se mu to jeví jako urážka mravního světového řádu, daří-li se špatnému člověku dobře. Proto se nevole připisovala také bohům. (Srov. Eth. Nikon. II, 7 a Rétor. II, 9.)
- *nevzbuzuje ani soucit ani bázeň*: o soucitu a bázní píše Aristoteles v Rétorice, o bázní v kn. II, kap. 5. a o soucitu v kn. II, kap. 8. Tam podává výměry: Bázeň jest druh nelibosti nebo zneklidnění, vznikající z představy hroziícího zla, jež působí záhubu nebo bolest. A soucit jest druh nelibosti nad zjevným zlem, jež brozí záhubou nebo bolestí a jež postihuje někoho, kdo toho nezaslouhuje, a musí-li očekávat, že může postihnout nás nebo někoho z našich příbuzných, a to, zdá-li se, že jest blízko. Tamtéž A. říká, že soucinité s lidmi nám podobnými, jako totéž praví v této kapitole Poetiky.

- 43 *pro nějakou vnu*: city házně a soucitu máme v tragedii jenom k těm, kdo si jich zasluhují. (Srov. pozn. ke str. 33.) Trpí a strádá člověk nám podobný, rovný. A trpí vlastně poměrně bez své viny, totiž tím, že jednal podle svého duševního stavu a osobního práva, ale setkal se přitom s jiným protivným činitelem a mocným. Avšak tragický hrdina úplně nevinen být nemůže, protože by to neuspokojovalo náš lidský cit: s okřivostí bychom se odvraceli, kdyby zlý osud stihl člověka úplně nevinného. Někdy ovšem může jít jen o nějaký po-

Kapitola 14.

44 je možno budít zrakovým dojmem, jež působí tvářší výprava: láseň sama sebou („pohým sestavením příběhů“) připravuje si náladu, budí strach a soucit a působí požitek, někdy však i jinými prostředky, na př. vnějšími efekty provozování, scénickou výpravou (ek tés opsós, t. j. zrakovým dojmem, jež působí výprava). Tu se A. dotýká otázky inscenace, o níž pojednal prof. dr. F. Stiebitz ve své přednášce dne 14. V. 1948 v Jednotě českých filologů, odločka v Brně. Aristoteles scénické představení dramatu smýsl pokládá za což základního, v dojmech vizuálního rázu je jenak dramatu, ale jednak zase scénické provozování klade na místo poslední jako umělecky méněcenné; účinku dramatu se má dosíci již pouhým čtením. (Srov. kap. 6: „Poněvadž básníci provádějí nápodobu jednajících osobami, nutně je asi první složkou vypravení scénické.“ A tamtéž mezi šesti složkami tragédie A. jmenuje vypravení (opsis), jež obsahuje každé drama. Ovšem hned dále A. praví, že nejdůležitější je sestavení příběhu, neboť tragédie je napodobení ne lidí, nýbrž jednání a života. A ke konci kapitoly šesté říká, že vnější výprava je sice působivá, ale nejméně umělecká a pramálo patří k básnické tvorbě, neboť účinek tragédie je možný i bez provedení na jevišti a bez herců, a mimo to při scénickém předvádění dramatu rozhoduje více dovednost divadelního mistra (— skeupoios, vl. hotovitel divadelních potřeb, podle F. Stiebitze „divadelní mistr“) než umění básníků. V kapitole 19. Aristoteles znovu zdůrazňuje, že účinku dramatu má být dosaženo jenom čtením, bez předvádění (aneu didaskaliás). Rovněž v kap. 26. opakuje, že tragédie plní svůj úkol i bez provozování (bez pohybu, aneu kinésos) právě tak jako básně epická; neboť pouhým čtením se ukazuje, jaká jest. Vzniká-li tedy v ostatních věcech, není nutno, aby byla provozována. Ze drama je možné i bez provozování, napovídá A. i v kapitole 4. když mluví o vzniku básnických druhů. Poněvadž tedy je u A-a jistý rozpor, snažili se jej vykladatelé odstranit. Profesor Stiebitz myslí, že A., když se vyslovuje proti inscenaci, nebo aspoň projevuje-li jistou rezervovanost, má na mysli výstrelky; tehdy se v inscenaci přehánělo, a proto že A. zdůrazňuje více už četbu. A za druhé prof. Stiebitz správně poukazuje na to, že A. jako vyznavač tvaru, všech cenil duchovní požitek a že byl přesvědčen, že napodobovat všechno je přehánění, a k tomu že náleží také umění scénické.

Estetikové i dnes připouštějí, že není nutná souvislost mezi

klesek, o osudné pochybení a omyl. — Poměr mezi vinou a trestem však není významnou vlastností tragédie; je-li trest přiměřený, snižuje sympatie s trestaným a je-li nepoměrně veliký a nezasloužený, uráží cit pro spravedlnost.

- jako *Oidipus a Thyestes*: Oidipus zavraždil svého otce a matku svou pojal za manželku, aniž je znal. Neví tu tedy nějaká vědomá vina. Pohroma ho stihne, kdy je mocným králem a šťastným otcem. — Pelopův syn Thyestes byl vypuzen z vlasti svým bratrem Atreem. Thyestes z pomsty odvedl s sebou bratrova syna, vychoval jej a poslal, aby otec — nevěda, že je to otec — zabil. Byl dopaden a Atreus jej dal odpravit. Když pak zvěděl, že to byl vlastní syn, na oko se s bratrem snífil, pozval ho k sobě a při hostině mu předložil maso ze zabitých Thyestových synů.
 - o *Alkmaionovi*: syn Amfiaraův, jeden ze „sedni proti Thebám“, kteří dobyli Theb. Zavraždil svou matku Eriflyu, protože zavinila otcovu smrt. Jako matkovrah byl potom stíhán Erinyemi.
 - *Meleagros*: byl to syn aitolekého krále Oínea. Krásné lovkyni Atalantě přičkl cenu v lovu na kalydonského kance. Když mu to vytýkali bratři jeho matky, zabil je. Za to byl matkou proklet, jež vhoďla do ohně poleno, na kterém podle věštby závisel Meleagrov život. (Srov. Saska-Groh, Mythologie Řeků a Římanů.)
 - *Telefovi*: Telefos byl synem Heraklea a Augy, dcery Teuthranta, krále v Mysii. Za pomoc králi v boji s nepřáteli chtěl mu král dáti jako manželku svou dceru Augu, tedy jeho matku. V kritické chvíli se zjevil Herakles a oznámil, jak se věci mají.
 - *kdo Euripidovi vytýkají*: Euripides, třetí nejslavnější tragický básník athénský, složil přes 90 dram, z nichž se zachovalo 17 tragedií a jedno satyrské drama. K neuměleckým prvkům v jeho tragediích se počítá prolog, v němž se monologicky vysvětlují divákům předpoklady děje a naznačuje se, jak děj dopadne. Jiným neuměleckým prvkem je bůh na stroji, deus ex machina, a nesouvislost sborových písní s dějem. Ale za zásluhu se mu přičítá, že začal předvádět skutečné lidi a pravdivě líčiti lidské city a vášně. (F. Stiebitz v uv. sp. str. 117 a n.)
- 44 má dvojí sestavení: znamená sestavení, v němž dohřívá konci šťastně, zlí nešťastně. A. je pokládá za méně tragické, poněvadž přechod z neštěstí do štěstí sám o sobě neležel tragice.

dobrým dramatem a scénickým provedením. Neboť drama jest především básně, která předvádí jednání a povahy lidí, jejich nitro. Tělesné pohyby, posunky a zázorněné okolí jednájících osob dávají sice lépe nahlédnouti do jejich nitra a zvyšují u posluchače dojem, ale i to je jenom ohlas toho, co je v básni nějak obsaženo. Scénické provedení tedy zvyšuje dojem dramatu, ale s jistými výhradami. Je-li vě napodobeno krajně realisticky do podrobností, je vnějších dojmů příliš mnoho, jež odvracejí pozornost od toho, co je hlavní, k tomu, co je vedlejší, a z dramatu se stává opravdu pouze podívaná, pasťva pro oči, zvláště když i hercům nejde o to, aby předvedli báseň, nýbrž sebe, jak A. sám na to naráží (srov. pozn. ke str. 39). Z toho pak básnictví a umění nemá opravdu nic. Divámeli se na umělecké dílo, nepozorujeme jenom barvy, linie a vnější efekty, nýbrž především to, co umělec vyjadřuje a jak se mu to podařilo. Zrovna tak, jak A. říká (Fys. II, 7), že se u zhotovení věci netáže ne nejprve na látku, z níž je věc zhotovena, nýbrž především nás zajímá její tvar, smysl, účel.

Je tedy možno říci, že A. nezamítá vnější výpravu vůbec, scénické provedení, jež působí předně zrakovými dojmy, je tedy i žádoucí složkou dramatu, ale nemíní, že by bylo naprosto nutné. Názory zraku jsou podle Aristotela ze všech vjemů nejurčitější. Na začátku *Metafysiky* Aristoteles píše, že všichni lidé mají zálibu v smyslových vjemech, zvláště ve vjemech zrakových, a že zrakový smysl přispívá k našemu poznání více než smysly ostatní. Ale hned nato připomíná, že pro učení má větší význam sluch než zrak, neboť jednak nás zpravuje také o cizí zkušenosti, a jednak učení, t. j. výklad o podstatě věcí i jejich příčinách, děje se řečí. Všechna umění působí svou průměrnou látkou, pronášenou tvary nebo zvuky; působí na zrak tvary (na př. umění výtvarná), zvuky působí na sluch (básnictví, hudba). Básnické dílo je umělecké dílo slovesné, je tedy provedeno slovem, jež je zvukem. Ale poněvadž slovy, řečí se pronášá myšlenkový obsah, není v básnictví prostředkem jenom stránka zvuková, nýbrž zároveň značivá; slovo je podle A-a značkou, t. j. vyjadřuje pojmy, ideje. Slovo v básni má i svůj obsah, význam, je znakem jistého předmětu, vlastnosti nebo děje. Svou abstraktní povahou jest sice řeč na závidu názornosti a živosti, v čemž patrně výtvarná umění mají přednost před básnictvím. Ale poněvadž slovo, řeč souvisí bezprostředně s myšlením, je prostředkem nejvíce duchovným, jí je možno duchový obsah umělecký nejsnáze vyjádřiti a jemu porozumět, je vlastním předmětem umění, kdežto představy

tvář je třeba napřed jaksi odůvěřit. To je patrně také důvod, proč A. vnější výpravu dramatu sice uznává (pro zrakový dojem), ale nemusí a nemá převládat.

- *prozrazuje lepšího básníka*: je k tomu potřebí více umění; insecnování je spíše zásluhou režiséra a rekvizitáře (srov. pozn. nahoře a v předkladu konce kapitoly šesté).
- *vyžaduje vnějších prostředků*: básník se svým uměním k tomu nepostačí a proto to do poetiky nepatří.
- 45 *Euripides předvedl Medeiu*: Medeia, jež byla Iasonem zrádně opuštěna, pomstí se tím, že zavraždí svou sokyni i jejího otce a vlastní děti, načež se vznesle do olíak na voze taženém draky.
- *Alkmaion Astydamsův*: Astydamos byl proslulý tragický básník 4. stol. př. Kr. Obsah jeho Alkmaiona není znám.
- *Telegonas*: syn Odysseův a Kirčin. Hledaje svého otce, přišel na Ithaku. Ale Odysseus, pokládaje ho za vetřelce, napadl ho se svým synem Telemachem. Odysseus však, nepoznán, byl od něho zabít.
- *za třetí ještě jest možno*: tak zní text v nejlepší zachované rukopise Ac. Kritika musí uznat, že A. napsal tuto partii v této neucelené podobě, jak dokázal prof. Bohumil Ryba v pojednání „Kritické příspěvky k A-ově Poetice“. (Sborník prací filologických univ. prof. Františka Grohovi, Praha 1923, str. 6 a n.) Rozbor obsahu totiž svědčí o tom, že chýlí čtvrtá možnost, t. j. čin vědomě hodlat vykonati, ale nevykonati (1. možnost: vykonati vědomě, 2. vykonati nevědomě, z neznalosti, 3. nevykonati z neznalosti). Vahlen proto navrhol uznávati v textu mezeru. Po doplnění by celý místo znělo: „Mimo to za třetí ještě [jest možno, že někdo vědomě hodlá něco vykonati, ale nevykoná to, a za čtvrté] ten, kdo z neznalosti hodlá vykonati nějaký nenapravitelný čin, může nabýti poznání dříve, než jej vykoná.“ Ale prof. Ryba píše: „Toto opomítnutí nutno uznati, nikoli výkladem zastírati (jako Vahlen).“ Proto také prof. Groh v předkladu *Poetiky* má doplnění v závorce. Vychodil k doplnění nepřihlíží.
- *Antigoné Haimon*: v Sofoklově *Antigoně*; syn thébského krále Kreonta Haimon chtěl osvoboditi svoji nevěstu Antigonu z vězení, kde měla zemřítí hladem. Ale přišel již pozdě, Antigona se oběsila.

Když pak k místu přišel Kreon, Haimon tasil proti němu meč, ale Kreon se rázně vyhnul. To se neodehrává na javišti, jenom posel o celém tom příběhu vypravuje. (Srov. *Antigonu* v překladu F. Stiebitze, Praha 1927.)

46 jako v *Kresfontosí*: tragédie Euripidova. Merope byla vdova po Kresfontovi, králi v Messénii. Krále zabil Polyfontes a Merope se musila stát jeho manželkou. Aby zachránila svého syna Telefonta, poslala ho do ciziny. Ale Polyfontes, boje se pomsty, vyhlásil cenu na jeho zavraždění. Když se to Telefon dověděl, vrátil se domů, vydává se za vraha. Polyfontes mu uvěří, ale také Merope, jež na něho napřáhá již vražedný nástroj, ale věas ho pozná. Telefon potom zabije Polyfonta a ujme se vlády v otcově říši.

— jako v *Ifigenii*: míočna je Euripidova Ifigenia Tauská.

— jako v *Helle* syn: tragédie neznámá.

— *podánilo se jim ne pro znalost umění*: podle Aristotela vývoj básnictví a všeobecn kulturní vývoj neděl se záměrně, nýbrž je tu spontánní rozvoj ze zárodečných počátků. Kategorii kulturního procesu jest růst. Proto Aristoteles zdůrazňoval genetickou metodu bádání, neboť, jak říká, kdo vidí větší věci od počátku, vidí je nejkrásněji. (Srov. *Polit. I, 2*, v překl. u Laichtera str. 2.) Tím ovšem Aristoteles nechtěl říci, že by při kulturní vývoji a pokroku neměl význam rozum a myšlení, a také říká, že je potřeba velkých osobností, na něž se připojuje další vývoj. Tak na př. ve spise „O sofistických důkazech“ (str. 183 b 18 a n.) píše: „Ze všech těch věcí, jež se nalézají, některé po částech byly zvěšeny těmi, kdo je přezvali; od počátku nalezeny doznaly nejprve malého vzrůstu, přece však mnohem prospěšnějšího rozšířením těmi, kdo v nich pokračovali. Neboť počátek je ze všeho největší a proto také největší; čím je větší svým významem, tím je menší rozsahem a proto jeho poznání je velmi ztíženo. Byli-li však nalezen počátek, bylo už snadnější připojití a snést, co zbývalo.“ Je-li pak dán správný základ, není už tak nesnadno provádět dále, co bylo začato. (*Eth. Nikom. I, 7*) Aristoteles tedy pouze mnil, že vývoji ukazuje cestu nejen přemýšlení, nýbrž někdy i náhoda, a ne tak úvaha badatele, jako spíše přirozenost věcí, která je hlavní, nikoli subjektivní domněnky. To A. zdůrazňuje často ve svých spisech. (*Poet. 4*, *Poetika I, 2*, *Fysika I, 5*, *Metafysika I, 3* a j.)

Podle Aristotela tedy všude, ve filosofii, ve vědě a umění je možno pozorovat nepřetržitý vývoj, který se ovšem neubírá vždy cestou přímou, nýbrž lehkdy i oklikami. Jedni stojí na ramenou druhých, generace pítomná žije z práce generací minulých, neboť každý obor duchové lidské činnosti obsahuje v sobě plody práce dob předcházejících. „Kdyby se nebyl narodil Timotheos, neměli bychom ledáčekos v hudbě; Timotheos by nebyl povstal, kdyby nebyl před ním Frynias. Zrovna tak, jako když se přímě pro pravdě: někteří nám posloužili těmi a těmi názory, jejichž zdroj zase je třeba hledat u jiných.“ (*Metafys. II, 1*, v překl. u Laichtera str. 67.) Přirozená povaha věcí ukazuje badateli cestu a nutí jej, aby se vzdal toho, co je mylné a chybné, zvláště když „člověk od přirozenosti má dostatek nadání pro to, co je pravdivé, a tak ve většině případů vystihne pravdu.“ (*Rétorika I, 1*.) V přirozenosti věcí je také mez, hranice vývoje: vývoj nejde do nekonečna. (Srov. *Poet. 4*.) Když vývoj dosáhne té hranice, nastává klid a pak zhoršení. Tak dějiny poskytují obraz vzestupu a pádu. (Srov. *Metafys. XII, 8*.) Každé umění a každá věda častěji byly vynalezeny a opět upadly v zapomnění, tytéž představy nepřijeli lidem jenom jednou nebo dvakrát, nýbrž vícekrát. Jako zbytek zaslé vědy vidí Aristoteles ve starých mýtech, v nichž se zachovalo jádro pravdy. (*Polit. VII, 10*; *O nebi I, 3*; *O nebeských zjevích I, 3*.) Na pozůstatcích kultury začíná vývoj kultury zase znovu. — Význam náhody A. vyzdvihuje zvláště při vývoji básnictví. Básníci si totiž tragický účinek jistých okruhů bájí neuvědomili ze znalosti uměleckých pravidel, nýbrž náhodou.

Kapitola 15.

46 jak jsme řekli: v kap. 6.

— výrazem určitého úmyslu: stejně se Aristoteles vyjadřuje v *Rétorice III, 16*, v čes. překladu u Laichtera str. 230. Srov. také *Poet. kap. 6*.

— povaha ženy jest horší: t. j. než muže.

— povaha otroka jest vůbec špatná: z tohoto místa se usuzuje, že u A. a nepronikla ještě myšlenka o nezávislosti charakteru, mravní povahy od pohlaví a sociálního postavení.

— aby povahy byly podobné: Fr. Groh tu výraz „*to homoion*“ překládá

„věrnost“, rovněž St. Siedlecki (polský překlad Poetiky), Ueberweg a Vychodil „pravdivost“. Překlady jsou oprávněny všechny. Aristoteles totiž žádá povah raději lepšíh než horších, za druhé povah řádných a vynikajících svým způsobem, a za třetí povah, jež jsou vzaty ze skutečnosti, ze života, ne fantastických, tedy věrných, pravdivých. Aristoteles sám cítí, že druhé a třetí požadavek těsně souvisí, proto zvlášť poznamenává, že nejsou úplně tytéž.

47 *Menelaos v Orestas*: Menelaos v Euripidově Orestasovi je líčen jako špatný člověk, který neplní dané slovo. Srov. i kap. 25.

— *nářek Odysseus ve Skyllé*: Skylla byla sborová píseň Timothea z Miléty (srov. kap. 4.), kde Odysseus nedůstojně nařká, když byl uchvácen od Skyilly.

— *řeč Melanippina*: v Euripidově „Melanippě moudré“, Melanippa totiž porodila Poseidonovi dvojičata a ukryla je ve stájí, kde je kojila kráva. Když její otec chtěl je obětovat jako zřádu, měla Melanippa filosofickou řeč o tom, že se v přírodě nemodí nic zřádného a dokazovala, že jsou to nejspíš děti některé dívky, jež je odložila.

— *Higeneia prosící ... později*: srov. Euripides, Higeneia v Aulidě v. 1213 a n. a v. 1368 a n. (Překl. Jos. Sedláčka, Devět dramát Euripidových, str. 62 a 67.) Higeneia totiž nejdříve pláče, když se dozví, že místo sňatku s Achillem má zemřít, ale potom je ochotna zemřít, když slyší, že na jejím obětování závisí odplutí vojska k Troji. V tom vývoji povahy jest ovšem přednost dramatu.

— *jako v Medě*: srov. pozn. ke str. 45.

— *pomocí divadelního stroje*: t. j. neočekávaným zásahem některého boha, který ušnul s nějakého visutého stroje a zápletku nečekané a náhlé rozuzlil tím, že nařídil, co se má státi. (O stroji viz Šiflený-Hejlar v uv. sp. str. 119.)

— *jako se v Iliadě událo*: podle Homérovy Iliady II, 106 a n. Agamemnon chtěl zkusit bojeschytlost Řeků, i vyzval je na oko, aby odpluli domů. Proti jeho očekávání spěšně se Achajové chystali k návratu, a tak musila zakročiti sama Athena.

co slověk nemůže vědět: když látka dramatu byla nová a diváci báji neznali, nezhývalo básníkoví, než aby v prologu ústy některého boha dal prozraditi tajemství, na němž se zakládalo rozuzlení a jež všem

jednáním osobám bylo neznámé. Jinak by diváci hře nebyli rozuměli.

— *jest potřeba předpovědi*: když básník chce naznačiti, že myšlenka hrdivá, i když podléhá, vítězí, musí divákovi otevřít pohled do budoucnosti nedramatickou předpovědí některého boha na stroji.

— *jako v Sofoklově Oidipovi*: podle A-a je něčím nepřirozeným (alagon, co se přiči rozumu), že Oidipus za celou dobu své vlády nevěděl, jak zahynul jeho předchůdce Laios. Ale to není taková vada, je-li mimo vlastní děj tragédie.

— *přece je malují krásněji*: t. j. idealisují je. Srov. úvod.

— *jako Agathon*: Agathonovo drama o Achilleovi neznáme. — Homeros v I. zpěvu Iliady.

48 *at dbá též smyslových dojmů*: aisthésis, t. j. scénické vnější výpravy. Srov. pozn. ke str. 44.

— *pojednáno ve spisech již vydaných*: patrně v některém spisku určeném pro širší veřejnost.

Kapitola 16.

48 *zrození Země*: míní se praochvatelé Théb, kteří prý se zrodili z kančích zubů, jež zasel Kadmos. Měli prý na těle znamení v podobě kopí.

— *nebo „hvězdy“*: potomci Pelopovi prý měli na rameni bílé znamení v podobě hvězdy. Miláček bohů Tantalos, král v Sipyly v Lydii, pozval prý k sobě na hostinu bohy a předložil jim maso svého syna Pelopa, jež rozdělil na kusy. Bozi se však ničeho nedotkli, poněvadž poznali Tantalovu zlomyslnost, jenom Demeter pojedla z jednoho ramene, neboť se dala oklamati, majíc zármutek nad ztrátou své dcery. Když tedy Hermes rozsekané maso v kotli zase svařil, nahradil chybějící kus ramene slonovinou. Od té doby prý potomci Pelopovi mají na rameni bílé znamení. (Saska-Groh, Mythologie Řeků a Římanů, str. 145.) — O problémech dědičnosti viz Ferd. Stiebitz, Biologické základy antických názorů o dědičnosti, Brno 1937.

— *Karkinos*: patrně mladší tragický básník ze 4. stol. př. Kr.

- *jako v Tyře*: ztracená tragédie Sofokleova. Tým porodila Poseidonovi dvojčata a odložila je v košíku a zanechala na břehu řeky. Hoši byli nalezení a vychováni od pastýřů. Když dospěli, vysvobodili svou matku od zlé macechy, zvané Sidero. Matka hochy poznala podle onoho košíku. Sidero znamená železo. Aristoteles v Rétorice II, 23 uvádí o ní verš z uvedeně tragédie Sofokleovy: „Právem se Sidero ta turdá žena zve.“
- *Odysseus byl po živě poznán*: od chůvy Eurykleie, když mu umývala nohy, tedy bezděčně (Homeros, *Odys.* XIX, 392), kdežto pastýřům Odysseus sám rámu ukázal, tedy úmyslně (Homeros, *Odys.* XXI, 219).
- *v Mytí nobou*: srov. Hom., *Odys.* XIX, 392 a XXI, 219 a pozn. ke str. 64.
- *Orestes*: t. j. v Euripidově Ifigenii Taurské. Srov. pozn. ke str. 41.
- *v Sofokleově Tercovi hlas tkaniny*: thrácký král Tereus dostal za pomoc, poskytnutou ve válce, od athénskeho krále Pandiona jeho dcera Prokua za manželku. Ale Tereus zahorel láskou k její sestře Filomele, znásilnil ji a vyřídil jí jazyk, aby nemohla nic prozradit. Filomele však utkala roucho, do něhož vetkala svůj osud, a tajně poslala své sestře. Obě se pak Tereovi pomstily tím, že zabily jeho syna a předložily mu její tři hostině. Nato byli všichni proměněni v ptáky, Tereus v dučka, Filomele ve vlaštovku a Prokue v slavíka. Podlo Ovidia, *Proměny* VI, 423 a n., však Filomele byla proměněna v slavíka. O Filomele se A. zmiňuje též v Rétorice III, 3.
- *v Dikaiosgenových Kypřanech*: Dikaiosgenes byl tragický a dithyrambický básník 4. stol. V uvedené tragédii Teukros byl poznán z dojetí, jež dal najevo při pohledu na obraz svého otce Telamona.
- *ve Vypravování u Alkinoia*: tak se nazývá IX.—XIII. zpěv Homérovy *Odysseie*. Odysseus na žádost krále Alkinoia vypravuje o svých dobrodružstvích. Odysseus zaslzl, když převev Demodokos pjeje o dřevěném koni a o dobytí Troje a přitom jmenuje také Odyssea.
- 49 *v Choeforách*: drama Aischylovo. Elektra z toho, že našla na Agamemnonově hrobě kadeř, která se podobá jejím vlasům, a ze stop, jež se podobají jejím nohám, usuzuje, že přišel její bratr Orestes, aby pomstil smrt svého otce. — Drama je druhou tragédií Aischy-

lovy trilogie „Orestea“: první je „Agamemnon“ a třetí „Eumenides“. Trilogii u nás přeložil Jos. Král a nejnověji Ferd. Stiehlitz.

— *solista Polyekidos*: jinak neznámý.

— *v Theodektově Tydeovi*: o Theodektovi a jeho tragédii Lynkeus viz pozn. ke str. 40. O tragédii Tydeus není jinak nic známo.

— *poznání ve Fineovcích*: Fineovci, synové slepého thráckého věšce Finea. O dívkách v této básni nevíme jinak nic, rovněž ne o spisovateli.

— *jako v Lívém postu Odysseovi*: skladatel tragédie není znám. Také nevíme, o jaké poznání tu jde, o tom vykladačtelé vyslovují jenom domněnky. Také text je na tomto místě nejistý.

Kapitola 17.

49 *Když básník sestavuje děje*: v této kapitole 17. Aristoteles pojednává v podstatě o genesi děje v duchu básnickové. Poněvadž se tu, a také v další kapitole 18., nepojednává jenom o ději, nýbrž i o ostatních složkách tragédie, domnívali se někteří vykladačtelé, že tato kapitola byla původně hned před kapitolou 23. A dalo to i podnět k přestavování kapitol, ale celkem bez výsledku.

— *at si je co nejživěji představuje*: tato kapitola je důležitá po třech stránkách. Předně básník má si děj živě představit, jak bude hra vypadat na jevišti. Tak nalezne, co je vhodné, a vhodné se všemu, co tomu odporuje. Za druhé má básník napodobit podle možnosti vášnivě posuny, chování (schemata) svých osob. Tak se vpraví v jejich city, jak učí i psychologie, že cit je možno vyvolat napodobením příslušného chování a výrazu. (Aristoteles ve *Fysiogn.* 808 b 12 říká, že vnější chování a výraz a odpovídající cit se navzájem vyvolávají.) Tak se totiž básník nejvíce přiblíží přirozené pravdivosti a působí přesvědčivě. Tím se také vysvětlí, proč pro poesii je žádoucí nadání u vzrušení (nadsené opojení, šílení), talent a enthusiasmus. Již u Platona ve *Faidrovi* Sokrates praví, že básníkům chybí činnost rozumová, ale že je Musa naplňuje enthusiasmem, v němž vyslovují pravdy. Básník však má být rozumově nadaný, aby se pozorováním, vnější zkušeností a přemýšlením (rozumnost, znalost, srov. i kap. 8.) vpravil v své postavy, ale také má být vnitřně nadaný, aby svou vnitřní zkušeností prožil, co chce líčit. Tak se v poesii vedle efektivní strán

ky uplatňuje i stránka spekulativní. A. tedy jako Platon ve *Vaidrovi* 244 A rozlišuje dva druhy básníků. Dnes, kdy se zděračuje stránka mravní, mluví se o typu klasičtém, jenž má zřetel spíše k objektivitě a typičnosti, a o typu romantickém, který se více obrací k subjektivním touhám. A vzpomeňme na dualismus apollonského a dionyského žívu v umění (opět antagonismus mezi objektivitou a subjektivitou), jak jej vyjádřil Fr. Schlegel a potom Fr. Nietzsche. Prvek apollonský představuje míru, číslo, omezení, formu a ovládnutí; apollonské je sochařství, epos, svět smu. Prvek dionyský znamená opojení, šilení, uvolnění všeho citového i pudového; dionyská je hudba a lyrika, svět opojení. V podstatě tedy jde o rozdíl umělcova temperamentu: apollonský umělec je klidný, dionyský je vzrušivý. Spojení těch žívlí Nietzsche viděl v antické tragedii (ve spise „Zrození tragédie“, Praha 1923. Srov. pozn. ke str. 30). Moderní typologie (Kretschmer, Jaensch) převádí protiklady na základní rozdíly lidských povah nebo na rozdíly tělesné stavby. Jung apollonský živel vysvětluje z duševního typu názorového (intuitivního) a dionyský z typu smyslového.

Za třetí má básník odloučiti to, co je obecné. Co je obecné a co zvláštní, ukazuje A. na báji o Ifigenii, kde (Euripides, *Ifig. Taur.*, v. 77 a n. u Sedláčka v uv. sp. str. 397) Aristoteles k zvláštnímu počítá i věštbu, že bratr kněžky z jakéhosi důvodu tam měl jít a za jakýmsi účelem. Teprve potom má básník dáti osobám a místům určitá jména (srov. i kap. 9.), upravití dějství, jednání, a děj rozlišovat. Dějství musí náležet k věci a v dramatu mají být krátká, v epose delší, jak je vysvětleno na báji *Odysseie*. Proto v ř. 1455 b 2 sloveso „ektithesthai“ znamená vyjmouti, odloučiti, což dobře vystihuje to, co A. má na mysli. Neboť podle A-a (srov. úvod) umělecký výtvor zobrazuje to, co je obecné, podstatu věci. Zobrazuje konkrétně ideje, typy; je zároveň individuální a typický, je názor-ným vyjádřením toho, jak věc básník vidí, typickým tvarezn. V uměleckém díle jest sice konkrétní život, ztravený abstraktností, ale zároveň se v něm ztělesňuje obecné, čili snažili se filosofie ve zvláštním, jednotlivém poznati obecné, poesie předvádí obecné tím, co je zvláštní, jednotlivé. Proto také básník nechává své osoby mluvit a jednat tak, jak by mluvil a jednal celý druh stejně utvářených lidí. — O tom, že si má básník vyhrat událost typickou, která se může kdykoli za daných poměrů opakovat a musí vyličit vnitřní souvislost, ne tedy děj prostě napodobit, kopírovat, viz již kap. 9. a pozn. ke str. 39. — Básník s filosofem tedy souhlasí v tom, že oba

odmítají nepodstatné, nahodilé a snaží se proniknouti k jádru věci, k nervu dění, k podstatě věci. A. v *Metafysice* (XII, 9 a XIV, 3) užívá slovesa ektithesthai (ektithesthai) ve významu odloučení obecné od zvláštního, vyjmouti tvar, pojem z mnohosti jednotlivých věcí, i je patrně třeba i tu význam ten ponechat, neboť obvyklý překlad „pověščně si naznačiti“ nevystihuje to, co A. chce říci.

— *co se vyskytlo Karkhinovi*: Karkhinovu tragedii hlíže neznáme. Snad se básníkovi vytkalo, že jeho hrdina před očima diváků odešel ze svatyně, ačkoli se dále předpokládá, že jest dosud ve svatyni.

50 *jest mimo to, co je obecné*: někteří vykladatelé tuto větu vynechávají, ačkoli odpovídá tomu, co je řečeno na počátku odstavce.

— *jak vyložil Euripides*: v Ifigenii Taurské. Orestes na rozkaz Apollonův měl odejti do Tauridy a přinésti odtud Artemidinu sochu, jež prý spadla s nebe. Potom teprve měl býti zbaven útrap.

— *jak Polyeidos*: viz pozn. ke str. 49.

— *v Orestovi šilenství ... a zachrana očistování*: Orestovo šilenství, zeslané Erinymi, způsobilo, že Ifigeneia mohla namluvit králi Thoantovi, že Orestes a Pylades musí na moři býti napřed očistěni, aby obě bohyni byla milá. (Euripides, *Ifig. Taur.* v. 274 a n. a v. 1153 a n.)

Kapitola 18.

51 v *Theodotově Lynkeu*: viz pozn. ke str. 40. Jaké bylo rozuzlení, nelze říci, poněvadž text na tomto místě je porušen; mezera se vyplňuje podle Vahlena „dólōis, lysis“.

— *totik jest i částí, jak jsme řekli*: snad A. míní kap. 11. ke konci, ale částí tragédie je žest; proto v dělení je tu nejistota. To se spíše řídí druhy mythu, děje. Srov. pozn. ke str. 61 (kap. 24).

— *tragédie o Aiantovi a Ixionovi*: z tragedií o Aiantovi se nám zachovala jenom tragédie Sofokleova. Aias byl jedním z nejstatečnějších hrdinů řeckých, dobývajících Troju. Když zbraň po Achilleově smrti byla dána Odysseovi, Aias zešlel a sám se usmrtil. — Ixion byl typ náslunika, který za své zločiny byl v podsvětí připoután ke kruhu, jenž se stále otáčel (Ixionovo kolo).

- *Ženy z Fbie*: tragédie byla o Achilleovi, napsal ji Sofokles, ale nic bližšího o ní nevíme.
- *Peleus*: Sofoklova tragédie, jejímž předmětem byly strasti Pelea, otce Achillova, když byl vypuzen ze své říše.
- *Čtvrtý druh . . . budí dojem úžasnosti*: toratódes je to, co je plno divů, je zázračné, budí úžas: tragédie výpravná. A. tu naráží na vnější efekty provozování, jež působí především zrakovými dojmy. Srov. pozn. ke str. 44.
- *Dcery Forkyovy*: nestváry, Graie a Gorgony. Známá je báje o Perseovi, jenž Gorgonů, jménem Medusa, utal hlavu.
- *Prometheus*: z tragédií o Prometheovi se nám zachoval Prometheus upoutaný z trilogie Aischylovy. Tragédie je bohatá na divuplné scény, jež budí úžas, na př. obrovská postava titana Promethea, připotovaná ke skále, Okeanovny na okřídleném voze, šilená Io, proměněná žárlivou Herou v krávu, propadnutí Promethea a Okeanoven za hřmění a blýskání do podsvětí.
- *jak jsme již často řekli*: v kap. 5., 9., 17. a srov. i kap. 24.
- *i Agathon propadl*: nevíme, kterou tragédií.
- *Sisyfos*: typ člověka prohnáneho a ničemného.
- 52 *jak Agathon praví*: o této myšlence se A. zmiňuje též v Rétor. II, 24.
- *ne jako u Euripida*: který uvolnil svazek sboru s hrou tak, že s ní nescouvisel. Sbor (choros) totiž, z něhož vlastně drama vzniklo, zůstal částí hry, podržel nejdéle původní ráz, a jím se antická dramatická hra liší od naší. Ale postupem času význam jeho práce mizel. Nejprve, jak bylo poznamenáno již nahoře, satyrové při slavnostech Dionysových jen zpívali a tančili; byla to tedy vlastně lyrika. Potom přistoupil k tomuto sboru satyrů prekv epický, odpovídající a výpravějíci herec. Představení skutečného děje bylo umeženo, když básník připadl na myšlenku přidati osobu druhou (Aischylos). Ovšem již ten jeden herec měl partnera v choru nebo v jeho náčelníku, ale ti jen zpívali a nejednali. Přidáním druhého herece byl vytvořen vlastní dialog. Tím byl učiněn krok, aby se tato dialogická část oprostila od lyrického choru. Tak se uvolnilo básníkovi nové pole a nové perspektivy. Co dosud epický básník jen klidně vypra-

voval, mohl nyní básník předvésti jako děj před zraky diváků. Jak již nahoře bylo poznamenáno, zápasí tu spolu dva světy. Osoby jsou mytické, ale lidé jako my a osud jejich může být vzorem a výstrahou. Co stihne je, může stihnouti také diváka, jenž vidí, kam vede zaslepení, vášně, zločin: prožívá tu, jak nicotný je lidský důmysl a lidská vůle proti vyšší moci, jež vládne světu. To jsou myšlenky, které básníkovi tanou na mysli a které chce zosobnit. A tu chor byl na obtíž; proto dějiny řecké tragédie ukazují úpadek choru. Dokazuje to poměr choru k dialogu v zachovaných hrách: v nejstarších tragediích zabírá chor asi polovici hry, ale čím dále je snižován na menší počet veršů. Tragédie se poněkud odloučila a vnitřně rozšla s chorcem, jako již dříve s hrou satyrskou. Chor v tragédii bývá přítelem čininy a má s jeho osudem větší účast, proto provází jeho myšlenky, činy a utrpení radou, výstrahou, radostí a bolestí. Někdy v příhodných chvílích dává nájevo svůj soud vzetlou lyriku, ješ hlasatelem umírněnosti (srov. prekv apollonský); jindy zase ohlašuje vystupování nových osob nebo bezvýznamnými slovy činí někdy přechod od části lyrických k dialogu a také tragédií svým zpěvem ukončuje. Bývá také nástrojem, jímž básník projevuje své myšlenky. Ale jeho účast na jednání byla celkem omezená. U Sofokles chor omezil a Euripides by jej byl nejráději vypustil, kdyby to tradice byla dovolila. Kdežto ve starších hrách Aischylových sborové části převládají, u Sofoklea činí již třetinu celku a u Euripida klesají až na jednu pětinu. U Euripida vnitřní souvislost choru s dějem úplně přestává, sborové části jsou pouhé vločky, které s dějem nemají nic společného a vyplávají jenom přestávky mezi jednáními. Tak se chor, základ tragédie, přezil. — Jako se antické drama lišilo chorem, tak se lišilo i přednesem. Kdežto moderní drama jenom recituje, antické recitovalo pouze části dialogické, mnohdy za doprovodu hudby. Za doprovodu hudby zpíval chor lyrické části; hudba se ovšem nepodobala naší, spíše staro-církevním chorálům. Ze snahy obnoviti antické drama vznikla opera.

Kapitola 19.

- 52 *promluví o slovním výrate*: kapitola 18.—22. (podobně Rétorika III, 1—12) obsahuje zajímavé detaily k estetice jazyka často zanedbávané. V antice se pozorování estetická a jazyková nerozlišovala. K vybarvení představ a již k vyjádření smyslových dojmů užívá básnická řeč jednak slov samých (podstatných jmen, sloves atd.),

- jednak různých obrazů, přirovnání, metafor. - V moderní době ztotožňuje estetika s lingvistikou italský filosof B. Croce. (Srov. K. Svoboda, L'Esthétique d'Aristotele, str. 54 a n.)
- o *myšlenkové stránce*: tuto Aristoteles pokládá za důležitou. Neboť nástrojem, výrazovým prostředkem básnictví je řeč, slovo, které je značkou, má význam, obsahuje myšlenku (logos). Srov. pozn. ke str. 44.
- 53 k tomu náleží *dokazování, vyvracení*: tu se tedy práce básníkova stýká s řečnickovou; přece však je rozdíl mezi básníkem a řečníkem, jak A. praví dále. — Dokazovacích prostředků, jež se působí řečí, rozeznává A. v Rétorice I, 2 tři druhy: jeden tkví v mravní povaze, v osobnosti řečníkově, druhý v citech, jež vzbudí v posluchači, a třetí v dokazování. O vyvracení A. pojednává v Rétorice II, 25 a o zvěřování a zmenšování tamtéž v kapitole 26. Srov. úvod a pozn. ke str. 25.
- i *bez přednášení a předvádění*: aneu didaskaliás. Srov. pozn. ke str. 44.
- *Protagoras*: z Abder, nejslavnější sofista z 5. stol. př. Kr., začal se také první obírat s gramatikou. Rozlišoval podstatná jména a slovesa, rody u podstatných jmen a větné způsoby.
- O *hněvu, bohyně, zpívaj*: zač. verš z Homérovy Iliady. — O smyslu začátečních veršů v Homérových básních Aristoteles píše v Rétorice III, 14.

Kapitola 20.

- 53 *V řeči vůbec jsou tyto části*: kap. 20. je zajímavá pro počátek dějin mluvnice a má tedy význam historický.
- 54 *Částiči „men“... o spoj. částicích „men“ (sice) a „de“ (však) A. mluví též v Rétorice III, 5.*
- na *př. amji a peri*: na tomto místě je text velmi porušen, opakují se věty s malou obměnou. Někteří vykladatelé ponechávají dále ještě nejasný výklad o arthron, znamenajícím u pozdějších gramatiků člen; Aristoteles měl snad na mysl i předložky. — O hláskách a slabikách je řeč u Platona, souhlásky nazývá neuzučnými nebo nehlásknými. (Theait. 203, v překl. Fr. Novotného str. 100 a n., Fileb. 18, v překl. str. 11, Kratylos 424, v překl. str. 60 a n.)

- 55 na *příklad výměr člověka*: tvar dvojnouhý chodící, nebo tvar stýslový a rozumový.

Kapitola 21.

- 55 *Hermakrochosanthos*: slovo složené, značí tři řeky v Malé Asii (Hermos, Kaikos, Xanthos). Jaký smysl však složenina má, nevíme.
- 56 *Metafora jest přenesení*: o metafoře srov. i Rétorika III, 2. Je tu mnoho postřehů, jež se staly základem výkladů pozdějších. Srov. K. Svoboda v uv. sp. str. 60 a n.
- *„Zde stojí moje loď“*: z Hom. Odys. I, 185 (překlad O. Vaňorného).
- *„Deset tisíc již mám...“*: Hom. Il. II, 272.
- *„Vyčerpav mečem...“* — *„vyřiznut“*: oba příklady jsou vzaty z Empedokleovy filoz. básně „Očištění“ zl. 138 a 143. (Kar. Svoboda v překl. zlomků předsokratovských myslitelů str. 72.) V druhém příkladě jde o načerpání vína z měsidla bronzovou naběračkou, což je vyjádřeno velmi směle tak, jako by naběračka utínala víno.
- 57 *Ititem Dionysovým*: srov. Rétorika III, 5.
- „*poleós*“ a „*poléós*“: oba tvary jsou genitivy (čes. města).
- *„kri“* a „*dó*“: kri mís. krithé = ječmen, dó mís. dóma = dům, ops mís. opis = asi jako hled — vzhled, vzezení. Verš „*miá gignetai*...“ = dvě věci různé jeden nabývají hled, je z Empedoklea.
- *dexiteron kata mazon*: do pravého prsu; Hom. Il. V, 393.
- *Na y (v) konci pět slov*: tu opis. přidal: pój (stádo), nápy (hořice), gony (koleno), dory (kopí) a asty (město).

Kapitola 22.

- 58 *Přední vlastnosti básnické mluvy*: o přední vlastnosti slohu řečnického pojednává A. v Rétorice III, 2.
- *tvorba Kleofontova*: srov. pozn. ke str. 27. — *Sthenelos* tragik, vrstevník Aristofanův.
- *slova nářečná*: glóttá, slova z nářečí, dialektická. Srov. i Rétorika III, 2.

- *barbarismus*: provinciálnísmysly, archaismy.
- „Muže jsem viděl...“: téhož příkladu Aristoteles užívá v *Rétorice* III, 2. Řešení hádankového výrazu = zseti laňky (baňka, kterou se pouští krev). Hádanka se připisovala Kleobitidě, dceři Kleobuta, jednoho z t. zv. sedmi mudrých.

59 jako *Eukleidas*: jeho verše s úmyslnými metrickými chybami parodují Homérovu volnost. Jinak o něm nic nevíme. První verš znamená: „Epicharu viděl jsem jít do Marathonu.“ V řeckém verši jsou sumohlásky libovolně prodlužovány, aby se slova hodila do hexametru. V češ. bychom zase musili dát libovolně přízvuk. Druhý verš: „Netouže ani po jeho čeměři!“ nedává ani smyslu.

— *kdyby někdo ve verši*: verš je z Hom. *Odys.* IX, 515. Říká to Polyfemos, když slyší, kdo ho zblavil oka. Přiznává, že mu takový osud byl věštěn, ale že si *Odyssea* představoval jako silného a krásného muže, a zatím je to tak nepatrný človíček. — Další verš je z *Odys.* XX, 259 a třetí se přichodu *Odysseova* domů. *Telemachos* mu vykazuje skromné místo v hodovní síni. — Slova „břehy řvou“ jsou z Homérovy *Iliady* XVII, 265.

60 *Afriades*: jinsk neznámý.

— je důležité užívatí náležitě každého: obrazy (metatopy a j.) a slovní výběr A. pokládá (podobně v *Rétorice* III, 2) za podstatný znak básnické mlvy. Metafore se nelze naučit, neboť jako obrazy válce, je znakem nadání.

Kapitola 23.

61 *bitva u Salaminy*: r. 480 př. Kr., v níž byli poraženi Peršané. Též roku syrakuský samovládc *Gelon* porazil *Karthagiány* u *Himery*.

— *básník Kyprii*: náleží k t. zv. eposům kyklickým. Za skladatele *Kyperských* vyprávění se pokládá *Stasimos* (8. stol. př. Kr.): vyprávění obsahovala všechno, co v trojských pověstech předcházelo hněv *Achilleův*, svatbu *Pelea* s *Thetidou*, *Achilleových* rodičů, narození *Helena*no, *Paridův* soud.

— *Malé Iliady*: opěvovala události z války trojské až po vjezd dřevěného koně do Troje.

— *více než osm*: podle ruk. B (pleon c óktó) a podle rukop. Ac (pleon októ). Poněvadě se zdálo nepohopitelným, proč *Aristoteles*, chtěje uvést i seznamu deset dramát, napsal právě „více než osm“, chtěl podle arabského příkladu místo upravit *Gudeman*. Ale prof. B. Ryba v uvedeném již pojednání v *Grohově* *Sborníku* přesvědčivě dokázal, že ani na tomto místě ve výčtu názvu trojských tragédií arabský překlad nemůže představovat neporušenou tradici.

62 *Spou o zbraň*: t. j. *Achilleova*, která na přání *Athenion* byla přičtena *Odysseovi* a ne *Aiantovi*, jenž před svým odchodem k Troji *Athenu* urazil. *Aias* pak zešlel, pobil stáda *Achajů* a potom se usmrtil. — Podle věšteckého výroku *Helena*, jež zaja *Odysseus*, *Diomedes* přivedl zpět *Filokteta*, neboť bez jeho luku, který dříve patřil *Herakleovi*, nebylo možno Troje dobytí. *Filoktes* byl vyločen lékařem *Machaonem* — na výpravě k Troji byl totiž užtknut zmijí a poněvadě rána hnísala a *Filoktetes* svým nářkem rušil oběti, byl zanechán na ostrově *Lemnu*. *Uzdravený* *Filoktetes* pak skolil *Parida*. Obě uvedené látky zpracoval *Sofokles* v tragédiích *Aias* a *Filoktetes*. — *Odysseus* pak přivedl ze *Skyru* *Achilleova* syna *Neoptolema* a dal mu otcovu zbraň. — *Eurypylos* přišel *Trojanům* na pomoc a byl zabit *Neoptolemem*, načež *Řekové* oblehli Troju a *Epos* začal budovat dřevěného koně. — *Odysseus*, jsa převelčen za žebrařka, dostal se do Troje jako vyzvědač, *Helene* ho poznala a smluvila s ním dobytí Troje. — Potom *Odysseus* s *Diomedem* odnesl z Troje *palladium*, při čemž jim patrně pomáhaly *lakonské* služebnice *Heleny*. — Řeční hrdinové se skrýli do dřevěného koně, ostatní *Řekové* na oko odpluli, ale když dřevěný kůň byl vtažen do Troje, dal *Simon* znamení, *Řekové* se vrátili a spolu s hrdiny, ukrytými v koni, Troje dobyli. — Tragédie *Trojanjky* napsal *Euripides*. Šlo o osud žen, zajatých při dobytí Troje.

Kapitola 24.

62 *Epická básně má mítí tytéž druhy*: srov. kap. 18. *Aristoteles* ve eposu a s malou odchylkou i v tragédii rozeznává druh jednoduchý, složitý, povahový (klidný) a vzrušující (vášnivý). To jsou rozdíly v stavbě a základní náladě básnického díla. (K. Svoboda, O literárním slohu, str. 15.)

— *mimo divadelní předvádění*: *cxó opeús*. Srov. pozn. ke str. 44.

— *dostačuje určení*: v kap. 7.

- *kdyby se blížily počtu tragédií*: o Velkých Dionysích se provozovalo tři dny po sobě po třech tragediích a jednom satyrském dramatu.
- 63 *Herojské metrum*: hexametrum daktylský.
- *jako Chairemon*: viz pozn. ke str. 26.
- *ať sám mluví co nejméně*: A. tu naznačuje, jak v díle vystupuje spisovatelova osobnost. Na tom se zakládá sloh objektivní a subjektivní. Srov. pozn. ke str. 49.
- *jak Hektor je pronásledován*: Homeros, *Ilias* XXII, 205 a n.
- 64 v *Umývání nohou*: Hom., *Odys.* XIX, 164 a n. Celý ten zpěv se tak nazývá podle své hlavní události, že totiž stará chůva Eurykleia na rozkaz Penelopin umývá nohy neznámému žebrákoví a podle jizvy na noze pozná svého pána Odyssea. Ale na tomto místě Poetiky se miní scéna v téměř zpěvu, kde se Odysseus vydává za Odysseova přítele Aithona a Penelopé popisuje Odyssea tak věrně, že ta uvěří, že se setkal s jejím manželem.
- *nevěděl, jak Láos zahynul*: srov. kap. 13.
- *jako v Elektře*: Sofokles, *Elektra* 680 a n. Poslové přicházejí ke Klytaimnestře a lživě jí oznámí, že Orestes v závodech pythijských zahynul. Přinášejí jí popelnicí s domnělým popelem Orestovým. Zvěst o tom by se ovšem již dávno byla v Mykenách rozšířila a byla by se o tom dověděla i Klytaimestra.
- v *Mysech*: v Aischylových Mysech Telefos vykoná za očistěním cestu z Tegee do Mysie a po celou cestu nepromluvil ani slova.
- v *Odyssei nepřirozené okolnosti*: *Odys.* XIII, 63 a n. Fiaitři plavci vynesli na břeh Ithaky spícího Odyssea. Aristoteles tedy pochybuje, že by se Odysseus nebyl přitom probudil.

Kapitola 25.

- 65 *Kolik a jakého druhu jsou otázky*: v 25. kapitole A. chce poesii a básníky obhájit proti neodůvodněným výtkám, jež jim v pozdější době byly činěny. Tak v A-ové době byl to zejména Zoilos z Amfipole, který proti Homérově poesii napsal spis o devíti knihách a byl proto nazván „Homéromastix“ (bič na Homéra). A. napsal i zvláštní spis „Sporné otázky u Homéra“, jež byl namířen proti

- němu; spis se nezachoval. Hlavní věci z něho uvádí v této kapitole a námitky rozděljuje na dvanáct druhů a podává zároveň návod k jejich vyvracení. A. nejdříve uvádí hlediska, podle nichž básník může tvořit; totiž buď a hlediska skutečnosti věcí, nebo možnosti (pravděpodobnosti), anebo konečně s hlediska nutnosti, t. j. jak věci mají být, ne jak skutečné jsou. Tato hlediska se týkají obsahu poesie, její formy však slovní výraz, který je buď obyčejný nebo nezvyklý; a mimo to různé větné útvary podle modalit vyjádřené myšlenky.
- 66 *stihání Hektora*: o tom srov. v předcházející kapitole.
- *že laň nemá rohy*: omyl s parohatou laní se přihodil Pindaroví (*Olym.* 3, 52), Kallimachovi (*Hymnos na Dianu* 102), také Sofokleovi a Euripidovi.
- *že to takové býtí má*: tu je výtká třetí. Ale co neodpovídá skutečnosti („není vylíčeno pravdivě“), nemusí proto ještě býtí nemožné; básník tu nelže, neboť buď to takové býtí má, anebo i když ani to, tedy podle pravděpodobnosti.
- *Není-li tu však ani jeden*: otázka čtvrtá.
- *jak myslí Xenofanos*: z Kolofonu, filozof ze 6. stol. př. Kr. Odsuzoval populární představy anthropomorfní o bozích, jak je ustálili Homeros a Hesiodos. Prohlásil: „Žádný nespasitř člověk a žádný nebude vědět o bozích přesného nic a o všem, co vykládám tuto.“ (K. Svoboda, *Zlomky předsokratovských myslitelů*, str. 40.)
- *Jiné věci snad nejsou lépe řečeny*: otázka pátá. Naráží se tu na *Iliadu* X, 152 a n., že za odpočinku byly otázky zaraženy hrotem do země. Podle A-a tedy zvyk sice nepřihodný, ale přece zvyk.
- *Při otázce, zdali někdo*: otázka šestá. Vytýká-li se nepřekně jednání, je třeba uvážit okolnosti osob, doby, úmyslu.
- 67 *Jiné otázky jest třeba řešiti*: otázka sedmá. Leckdy výtku je možno oslabiti vysvětlením slovního výrazu.
- *nářečím te cerši*: Hom., *Il.* I, 50. Ale tu se dopouští chyby Aristoteles, poněvadž se mluví o moru, který na řecké vojsko seslal Apollon pro urážku svého kněze, jménem Chryses. Mor zachvátil nejprve zvířata, mezky a pak lidi.

- o *Dolanovi*: Ilias X, 316.
- *Tak také story*: Ilias IX, 203, ať Achilles vskutku mohl chtít, aby namíchal silnější víno.
- *je řečeno metaforicky*: otázka osmá. První verš má být z Iliady X, 1 a n. Ale Aristoteles citoval zpaměti, a tak leckdy, i v jiných spisech, necituje správně. Tak i tu do prvního citátu jsou mylně vmíchána slova z Iliady II, 1. Místo správně zní:
„Ostatní bohové spali, i mužové...
.....po celou noc...“
- A začátek X. zpěvu:
„Ostatní vůdčové spali, všech Danaů
velmoží přední.“
- Další místo zní:
„Kdykoli na trójskou pláň král Achaiů
obrátil oči,
čertným divil se obhům, co všude jich
před Trojou plálo.
šalmají zvukům a pískal...“
(Překl. O. Vašurného.)
- *metaforicky je řečeno*: verš z Iliady XVIII, 389. Míni se tu Velký Medvěd.
- *Jiné otázky*: otázka devátá.
- *Hippias z Thasu*: vykladatel Homéra. Jinak neznámý. První verš didomen de hoí (znaménkem [^] chci tu naznačiti přízvuk) = a dáme mu, Hippias tedy měnil přízvukem: didómen de hoí = a dej mu (tvar didómen chtěl chápat jako rozkaz), čímž Zeus měl být zbaven vřtky; že Agamemnonovi poslal lživé poselství: pak vína přelila na Sen. Verš má být ze začátku II. zpěvu Iliady, ale v známých rukopisech není. — Druhá změna se týká rovněž Iliady XXIII, 328; týká se totiž tvaru „hú“ (v překl. „jehož část uhnívá deštěm“), jenž se má změnit v „ú“ (v překl. „a deštěm neztlívá nikdy“). Myslí se totiž vyschlý kůl trčící v zemi. A změnu tu mají i naše rukopisy.
- 68 *jiné se řeší znaménkem*: otázka desátá.
- *Empedokles praví*: srov. K. Svoboda v uv. překlodu str. 79, Zloměk je z Empedokleovy básně O přírodě. Po znaménku tedy zní: „Čistým (se stalo), co bylo smíseno dřív.“

- *rozdílením dvojho vztahu*: otázka jedenáctá. Citát je z Iliady X, 252 a n. kde se praví:
... již minulá většina mocí;
dvě jsou třetiny pryč, jen třetí třetina zbývá.
Ale některý vykladatel ve starověku míněl, že minuly více než dvě třetiny noci, a pak jim ovšem bylo divné, že zbývá ještě třetina.
- *konečně jiné se řeší*: otázka dvanáctá.
- o *Ganymedovi práci*: Ilias XX, 234: bohové nepijí víno, ale nektar.
- *jako na př. ve verši*: Ilias XX, 272. Aeneas vrhl kopí proti Achilleovu štítu. Štít měl pět vrstev. Ale kopí štít neprorazilo, protože je zdrželo zlato, jež tvořilo třetí vrstvu štítu. Přece však prorazilo první dvě vrstvy. I bylo vykladatelům divné, že by zlato bylo uprostřed, ač jistě mělo být okrasou. Ale smysl je ten, že první zlatá vrstva oslabilá sílu kopí tak, že mohlo proniknouti již jenom dvěma vrstvami, totiž první zlatou a druhou bronzovou. Podle textu Iliady však není kopí z kovu (bronzové), nýbrž z jasanu.
- *Glaukon*: také jinak neznámý vykladatel Homéra.
- v *případě Ikarově*: Ikaros, otec Penelopin. tedy děd Telemachův. Telemachos, hledaje svého otce Odyssea, přišel podle Homéra (Odyssea IV) také do Sparty. Kritikům tu bylo nápadné, že se nezastavil také u svého dědečka, pocházejícího ze Sparty, i vymýšleli proto různé výklady.
- 69 *jako Euripides ... u Aigea*: Medeia totiž v stejnojmenné tragedii nepotřebuje pomoci Aigeovy, poněvadž má okřídlený vůz. Je tedy osoba Aigeova zbytečná.
- u *Menelaia u Orestovi*: srov. kap. 15.
- Kapitola 26.*
- 69 *když mají hráti Skylla*: viz kap. 15. Skylla byla mořská obluda, jež uhcavovala plavce a pojídala. Přítci tedy nadořbovali uhcávací tak, že vůdce sboru tahali za rohucho.
- 70 *Mynniskos nazval Kallipida opičí*: oba slavní herci. Starší Mynniskos podceboval umění Kallipidova.
- i o *Pindarově*: Pindaros, nám jinak neznámý herce.